This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

166.b.3.

ORIGINI

DEL

TEATRO IN ITALIA.

Proprietà degli Editori.

ALESSANDRO D' ANCONA.

ORIGINI DEL TEATRO IN ITALIA.

STUDJ SULLE SACRE RAPPRESENTAZIONI

SEGUITI DA UN' APPENDICE

SULLE RAPPRESENTAZIONI DEL CONTADO TOSCANO.

VOLUME I.

FIRENZE.

SUCCESSORI LE MONNIER.

1877.

OXFORD

ALLA MEMORIA

DI

ÉDÉLESTAND DU MÉRIL

INFATICABILE RICERCATORE DELLE ORIGINI DEL TEATRO

QUESTI STUDJ

DE' QUALI VIVENDO ACCETTAVA AMICAMENTE L' OFFERTA

PER SEGNO DI RICORDEVOLE AFFETTO

DEDICA

A. D' A.

ORIGINI DEL TEATRO ITALIANO.

I.

Introduzione.

Quegli che attentamente investiga le nostre origini letterarie, vede con meraviglia mista a piacere, la Lirica, già dallo scorcio del decimoterzo secolo, sciogliersi dagli impacci della imitazione forestiera e salire a grande altezza, e la nuova Epopea sorgere di subito a dignità insuperata col sacro poema di Dante; ma è pur anche costretto a riconoscere che alle sorti felici incontrate da codeste due forme dell' arte non si agguagliano punto quelle della Drammatica, la quale generalmente vedesi apparire dopo che il monologo lirico ed il racconto epico sono giunti alla piena e più efficace manifestazione di sè. Non già che in quella prima età della nazionale letteratura mancassero del tutto componimenti drammatici: de' quali, anzi, verremo qui notando i primi informi abbozzi, e, per l'età successiva, il fiore trovasi raccolto ne' tre volumi usciti dai torchi di questa stessa tipografia editrice; [1] ma se l' Italia non ebbe allora assoluto difetto di tal genere di scritture, non però può dirsi che avesse propria forma teatrale, e tanto meno poi una forma che giungesse alle supreme altezze dell' arte rappresentativa, o vi si accostasse. Questi drammi spirituali dei primi secoli delle lettere nostre possono, se

[1] *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI, raccolte e illustrate per cura di* ALESSANDRO D'ANCONA: Firenze, Successori Le Monnier, 1872.

vuolsi, tutti insieme considerandoli e su tutti portando generale giudicio, comporre una specie di antico Teatro italiano; ma non si potrebbe ragionevolmente sostenere che codesto teatro mostri propria e particolare sembianza, diversa da quella delle altre letterature contemporanee; nè ch' ei fosse tale in sè medesimo da conservare anche ai dì nostri qualche cosa più che un semplice valore storico od archeologico.

Procedendo colle nostre indagini noi troveremo le cause, per le quali questo prisco teatro italiano, sorto innanzi al rinnovamento delle forme classiche, non ebbe indole esclusivamente nazionale, nè mai giunse a vero splendore di arte. Per ora basti il dire, come, più che italiana, potrebbe la maniera in esso riprodotta chiamarsi europea o cristiana; e, come anche uscito fuor della chiesa, ove prima era nato, restasse sempre e soverchiamente connesso al culto, e stretto alla narrazione leggendaria.

Non oseremmo, però, ricisamente negare che tal forma drammatica non sarebbesi potuta anche fra noi condurre a maggior perfezione, sia allargandola dai soggetti religiosi ad altri argomenti, sia anche serbandola fedele alle sue origini, ma dandole vero abito di dramma. Chè se fra noi fosse sorto un qualche sommo ingegno, come l'ebbe la Grecia in Eschilo, o la Spagna nel Calderon, e nello Shakespeare l'Inghilterra, la Sacra Rappresentazione avrebbe potuto diventare qualche cosa di più e di diverso di una umile riduzione metrica dell' ascetica leggenda. Un grande genio drammatico avrebbe potuto infonderle nuovo vigore, introducendovi soprattutto i caratteri, mescolando le passioni al racconto, raggruppando i fatti narrati, e sollevando lo stile dalla rozza maniera popolaresca al magistero poetico. Il teatro spagnuolo non è, infin dei conti, se non questa stessa forma tradizionale della ispirazione devota e della materia leggendaria, recata a maggior perfezione dalla valentia e dalla fecondità di parecchi insigni cultori della poesia rappresentativa, e improntata del genio nazionale; nè d'altronde tolse lo Shakespeare l'ampiezza dei suoi drammi e il meschiamento del comico

col tragico, se non dai grandi Misteri, cari alla vecchia Inghilterra, e popolari anche a' suoi giorni. Certo, serbando il tipo primitivo, molto di nuovo bisognava aggiungere, affinchè il dramma plebeo diventasse opera d'arte; ma ognun sa quanto possa un vigoroso intelletto, che, pensando e sentendo al modo dei suoi coetanei, sollevi tuttavia quelli e sè stesso sopra la volgare schiera e l'uso comune. Dallo stampo ormai logoro della visione e del romanzo cavalleresco, l'arte innovatrice di Dante e dell'Ariosto ben seppe fra noi cavar fuori la *Commedia* e l'*Orlando:* supremo ed ultimo modello di concetti per lo innanzi immaturamente abbozzati. E forse dopo i passi dati dal Bojardo col *Timone* e dal Poliziano coll'*Orfeo*, altri ancora avrebbe in Italia potuto trattare le favole antiche coi modi del teatro medioevale, e andar sempre più oltre nella via aperta da codesti due poeti, tanto che per ripetute prove sarebbe parsa possibile e non repugnante la meschianza delle vecchie forme cogli argomenti nuovi o rinnovati, e lecito, d'altra parte, e non sconveniente, arrecare soggetti umani e caratteri storici sulle scene già soltanto destinate a glorificare la fede e rinvigorirla.

Ma quando già, per parecchi segni, mostravasi questo intento negli scrittori, ebbe luogo, anzichè un progressivo svolgimento, una sostanziale mutazione, un ritorno non sempre razionalmente ossequioso agli esempj dell'antichità greca e latina. Torcendo allora il passo dalle fonti medioevali, torbide se vuolsi, ma possenti tuttavia e copiose, gli eruditi, e i poeti con essi, si volsero a quelle, ben più limpide invero, ma alquanto rimote, dell'arte antica. Nel che, come in tutti i grandi fatti della storia, v'ebbe il suo bene ed il suo male: ma, per rispetto alla drammatica, forse più male che bene. Laonde, quando gli Spagnuoli e gl'Inglesi davano nascimento al loro teatro nazionale, perfezionando un tipo, diverso dal classico, ma loro proprio, altra sorte ebbero quelle letterature che, come la nostra, si volsero agli antichi modelli, e così veramente non ebbero nè propria nè perfetta maniera di teatro, perchè la imitazione fu soverchia e non retta.

La forma, intorno alla quale volgeranno i nostri studj, ha, invece, sua radice nella cultura medioevale e nella ispirazione cristiana, la quale fra noi apparisce assai maggiore nel dramma, che non nella lirica o nella epopea. Infatti, nei primi tempi delle nostre lettere, noi vediamo la religione insieme col sentimento amoroso e col civile dar anima e moto alla poesia ed alla prosa, ma non tener sola il campo, nè superare di troppo le altre due ragioni di ispirazione; anzi, per un certo verso, potrebbe dirsi aver essa avuto efficacia minore, che gli altri due più materiali e terreni sentimenti. Dappoichè, per numero come per merito, le poesie spirituali la cedono di gran lunga alle erotiche della stessa età: e le narrazioni divote, se anche avanzino in quantità le storiche, non però vanno loro innanzi per intrinseco valore. E se guardiamo al più gran monumento letterario del tempo, dovremo pur riconoscere, giudicando spassionatamente, che coloro, i quali riducono la *Divina Commedia* alla sola ispirazione religiosa, più o meno consapevolmente ingannano sè e gli altri; chè veramente la religione partecipa coll'amore alla donna e col sentimento di patria carità, non che colla scientifica dottrina, la lode di aver dato origine ad opera di tanta mole e di tanta virtù. Ma per quello che spetta al dramma ben può dirsi che in cotesta antica età la religione sola, o quasi, lo ispiri e lo informi. Anzi esso è quasi foggia del culto, ampliazione della liturgia, svolgimento del cerimoniale ecclesiastico. Esso crebbe nelle basiliche in servizio degli ufficj religiosi, nè seppe mai, o quasi mai, liberarsi dalle fasce, nelle quali fu involto nascendo; e se, negli ultimi tempi, si staccò dal rito, nè più si rappresentò nella casa di Dio, ritenne però indelebili le impronte della prima sua origine.

Noi, con questi studj, vogliamo appunto ritrovare nel culto cristiano il germe della nuova arte drammatica, notare le vicende di questa nel volger dei tempi, e seguirla sino al momento in che fu oppressa e soverchiata dal crescente amore dell'antichità, sicchè una pallida immagine ne restò soltanto, quasi segregata dal civile consorzio, nelle

usanze del contado.[1] Ma per tessere questa tela ci è necessario prender le cose un po' di lontano: e poi, per affinità, anzi identità sostanziale d'indole e di vicissitudini, ampliare le indagini anche alle altre nazioni, presso le quali fiorì questa medesima forma teatrale: dacchè essa può dirsi far parte di quella che volentieri chiameremmo comune[2] letteratura di tutte le genti europee e cristiane, durante i secoli del Medio Evo e i primi tempi del Risorgimento. Altri in questo arringo ci hanno preceduto,[3] e

[1] Vedi l'*Appendice* a questi studj, riguardante *La Rappresentazione drammatica del Contado toscano.*

[2] Diciamo *comune*, senza voler menomare il primato in ordine di tempo che dalle ricerche, le quali verremo esponendo, sembra risultare alla Francia: ma certo è che la materia dei sacri drammi, cioè la liturgia rappresentativa, era comune a tutte le nazioni cristiane. Il VOLTAIRE invece opinava che la Francia avesse copiato i suoi Misteri dall'Italia: ma con ciò quasi intendeva a togliere un biasimo al suo paese nativo. *Les Espagnols* — dice egli nella lettera del 1776 à *l'Académie française — et les Français ont toujours imité l'Italie. Ils commencèrent malheureusement par jouer en plein air la* Passion, les Mystères de l'Ancien et du Nouveau Testament; *ces facéties infâmes ont duré en Espagne jusqu'à nos jours.... Les Anglais copièrent ces divertissements grossiers et barbares. Les ténèbres de l'ignorance couvraient l'Europe. Tout le monde cherchait le plaisir, et on ne pouvait en trouver d'honnêtes.* Œuvres, ediz. Beuchot, XLVIII, pag. 418. — E anche nell'*Essai sur les Mœurs*, cap. LXXXII: *On ne connut d'abord en Italie que des représentations naïves de quelques histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, et c'est de là que la coutume de jouer les Mystères passa en France.*

[3] Nomineremo fra gl'Italiani il CIONACCI che primo rivolse suoi studj, più del resto bibliografici che letterarj, alle *Rappresentazioni*, e di queste discorse nelle *Osservazioni* premesse alle *Rime sacre di Lorenzo de' Medici* (Firenze, 1680; Bergamo, 1760). Ma una compiuta *Bibliografia delle antiche Rappresentazioni italiane sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI* è quella del visconte COLOMB DE BATINES, inserita nel giornale l'*Etruria*, e tirata anche a parte (Firenze, Stamperia delle Logge del Grano, 1852). Il primo fra noi a trattare con qualche ampiezza e dall'aspetto letterario questa forma di dramma fu l'EMILIANI GIUDICI nella Lezione VIII della sua *Storia della Letteratura italiana* (Firenze, Le Monnier, 1855, I, pag. 353 e segg.), che poi, allargandosi, divenne il primo volume della non compiuta *Storia del Teatro italiano* (Milano, Guigoni, 1860; Firenze, Successori Le Monnier, 1869). Molta materia ed ignota raccolse ed illustrò su questo proposito FRANCESCO PALERMO nel vol. II

specialmente stranieri:[1] nè, venuti ultimi, altro vantaggio potremo avere sui nostri predecessori, se non quello di condensare ricerche e studj molteplici, rettificare qualche inavvertenza o colmare qualche lacuna. Tuttavia, in Italia, questi studj non sono così comuni e vulgati, che, per questo lato almeno, ci sia tolto sperare la benevola attenzione del lettore. La quale ci sforzeremo di meritare coll'esporre soltanto quel che sappiamo, e per assidue investigazioni sull'argomento ci fu dato sapere: lontani egualmente dalle melliflue esagerazioni di coloro, che levano a cielo i monumenti della letteratura medioevale, sol perchè ispirati al sentimento di religione, e dalle irose declamazioni di quelli che, per ciò stesso, li vilipendono senza giudicarli. Per noi questi sono documenti di letteratura, e su di essi intendiamo scrivere una pagina di storia, senza lasciarci padroneggiare da altra passione che

dei *Manoscritti Palatini in Firenze* (Firenze, Cellini, 1860, pag. 297 e segg.). Negli *Études italiennes* di K. Hillebrand (Paris, Franck, 1863) trovansi due notevoli lezioni sul nostro argomento piene di idee ingegnose, eloquentemente esposte. Il signor Ignazio Ciampi ha specialmente considerato *Le Rappresentazioni sacre nella parte comica* (Roma, Belle Arti, 1865). Dopo tutti questi studj potrà parere inesatto ciò che dice il Royer, *Histoire universelle du Théâtre* (Paris, Franck, 1869, I, 313): *c'est une matière toute nouvelle, dont personne ne s'est jamais occupé.* — Rivedendo le stampe di questo lavoro, aggiungiamo ai lavori sopra ricordati quello recentissimo del signor Lumini, *Il Dramma nelle sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*: Prato, Nistri, 1875.

[1] Ricorderò via via i nomi degli stranieri che trattarono del dramma sacro dei loro paesi durante l'età medioevale: ma fin d'ora mi sia concesso fare speciale ricordo di Édélestand du Méril, il cui nome è scritto in fronte a questi poveri studj. Egli aveva gradito questa pubblica testimonianza d'ossequio e di affetto, ch'io gli aveva annunziata, e voleva ampiamente compensarla dedicandomi a sua volta il terzo volume della *Histoire de la Comédie*, nel quale, con quella autorità che gli davano le lunghe ricerche sull'argomento, avrebbe trattato del dramma medioevale, già da lui illustrato nella dotta Prefazione alle *Origines latines du Théâtre moderne* (Paris, Franck, 1849). Ignoro se quella materia, ch'ei sì ben possedeva, era già ordinata e pronta per la stampa, quando morì, quasi d'inedia, negli ultimi giorni della infausta *Comune* parigina.

da quella del vero. Procederemo movendo al possibile un piè innanzi l'altro, e rinunziando ai voli ambiziosi; e quando avremo innanzi a noi uno strappo, confesseremo senz'altro al lettore che noi non sappiamo come sanarlo. Raccoglieremo tutti i particolari, se anche un amico nostro avesse a battezzarli per « disutili quisquilie »; e un altro dovesse sfatarci il lavoro chiamandolo « mulesco »; persuasi come siamo, che non basti dimostrare « lo estetico procedimento della forma drammatica »,[1] ma a fare storia abbisogni soprattutto la raccolta critica ed ordinata dei fatti.

II.

I Padri della Chiesa e il Teatro latino.

Allorquando tutte le forme della romana letteratura, secondando il moto incessantemente ruinoso della civiltà romana, andavano decadendo di pregio e diminuendo di numero, rimaneva tuttavia in piedi lo spettacolo teatrale. Adopro espressamente la parola *spettacolo,* perchè infatti l'arte drammatica colle pantomime e con altre consimili fogge di scenico ludo era ridotta quasi soltanto a pompa esteriore e diletto degli occhi. I Barbari già d'ogni parte invadevano l'Impero: l'antica multiforme cultura già si oscurava e spengevasi: scarseggiavano sempre più i poeti ed i prosatori di vaglia: le ottime tradizioni dell'arte s'interrompevano; ma lo spettacolo scenico durava tuttavia, e più che mai erano affollati i circhi ed i teatri. Il mondo romano, secondo l'espressiva parola di un illustre apologista cristiano, moriva ridendo: *moritur et ridet.*[2]

Tanto nella metropoli, quanto nell'orbe romano il teatro, specialmente negli ultimi tempi dell'Impero, era

[1] GIUDICI, *Storia del Teatro italiano*, ediz. di Milano, pag. 154.
[2] SALVIANUS, *De gubernat. Dei*, VII.

divenuto quasi pubblica istituzione e forma della vita civile. Ma più cause, oltre quella della universale corruzione, combinavansi a snaturare il dramma. Da un lato, la politica sospettosa dei Cesari, scorgendo allusioni alla lor persona in ogni richiamo a nobili sensi, erasi a tutta possa adoprata nel sostituire al dialogo poetico ed alla drammatica recitazione il muto linguaggio dei mimi; e Caligola accendendo sul teatro stesso il rogo ad un poeta, reo di offesa alla sacra maestà dell'Imperatore, aveva insegnato prudenza agli autori ed agli attori. Dall'altra parte, il pubblico gusto, specialmente per la consuetudine dei ludi gladiatorj, erasi così corrotto, che poco o niun diletto prendevasi ormai alla scenica finzione. In luogo della imitazione artistica chiedevasi la pretta realtà: il dolore e la morte non dovevano esser simulati, ma veri; Muzio Scevola si bruciava davvero la mano, ed Ercole era consumato vivo sul rogo: per tacere delle scene di lasciva ebbrezza che, senza scandalo e senza ritegno, producevansi innanzi agli occhi degli spettatori.[1]

Contro questa corruzione dell'arte e della morale alzavasi la voce di qualche non degenere romano; ma le maggiori, più acri e continuate rampogne appartengono ai Padri cristiani. Gli scritti dei Dottori e gli atti dei Concilj riboccano di rimproveri e di divieti contro gli spettacoli; e già nelle Costituzioni Apostoliche è detto che colui, il quale è dedito ai teatri e agli altri ludi, *o lasci d'intervenirvi o non sia battezzato.* San Grisostomo minac-

[1] Vedi su ciò il bel libro del MAGNIN, *Les origines du Théâtre moderne:* Paris, Hachette, 1838, vol. I, par. I, cap. I. L'opera del MAGNIN rimase interrotta al primo volume, ed egli pubblicò soltanto d'allora in poi notevoli articoli sul teatro medioevale nel *Journal des Savants;* e avremo frequente occasione di citarli. E il lavoro stesso, che prometteva darci il succo di lunghe meditazioni e ricerche sull'argomento, quello cioè sulla raccolta del COUSSEMACKER, rimase anch'esso in tronco per la morte dell'autore, nè altro ne fu inserito nel *Journal des Savants* dopo il terzo articolo. Sarebbe però desiderabile che si riunissero insieme tutti gli scritti del MAGNIN circa una materia, la quale egli pel primo trattò con novità e larghezza di considerazioni, e con soda ed estesa erudizione.

cia negare i sacramenti a chi tornasse *all' iniqua peste dei teatri;* Sant'Ambrogio consiglia di volger gli occhi da queste *vanità e follie che ingenerano malvagi desiderj;* Fozio ordina sieno chiusi entro un chiostro quei sacerdoti che frequentassero i circhi; Sant'Isidoro vuole che il cristiano rinunzi *alle infamie del circo, alle impudicizie del teatro, alle crudeltà dell' anfiteatro, alle atrocità dell' arena, alla infamia dei giuochi floreali.* Non vi è quasi scrittore sacro di quella prima età del Cristianesimo, che non scagli contro il teatro la sua pietra. Per Cipriano, la matrona entratavi pudica, *impudica ne torna;* per Clemente Alessandrino, gli spettacoli teatrali *imprimono nell'animo vive e perverse immagini;* per Minucio Felice, l'istrione effeminato *induce in altri le lascive passioni ch' ei finge.* Tertulliano chiama il teatro *sacrario di Venere, rôcca di tutte le sozzure, concistoro d'impudicizia;* San Clemente, *cattedra di pestilenza;* San Gregorio Nazianzieno, *scuola d'impurità;* San Basilio, *officina di lascivia e caverna del demonio;* San Grisostomo, *fonte di malizia e accademia d'incontinenza,* e gli rimprovera che in esso ogni cosa sia contraria a virtù: *il riso, la dissolutezza, la pompa diabolica, il perdimento del tempo, l'apparecchio alla commozione dei sensi, la meditazione dell' adulterio, la scuola della fornicazione, l' esercizio della intemperanza, la esortazione alla impudicizia, l' occasione al ridere e l' esempio della immondezza.* E poichè i teatri erano generalmente consacrati a qualche divinità, o da queste i varj sollazzi traevano origine, [1] Sant' Agostino li diceva *istituiti dai diabolici numi del paganesimo;* Lattan-

[1] *Ludorum celebrationes deorum festa sunt, si quidem ob natales eorum vel templorum novorum dedicationes sunt constituti.... Venationes quae vocantur munera, Saturno attributae sunt: ludi autem scenici Libero: circenses vero Neptuno.* LACTANT., *De institut. divin.*, VI, 20. — E SALVIANO, *De gubernat. Dei*, VI: *Colitur et honoratur Minerva in gymnasiis, Venus in theatris, Neptunus in circis, Mars in arenis, Mercurius in palestris, et ideo pro qualitate auctorum cultus est superstitionum.* — Simulacri degli Dei ed are eranvi sui teatri: vedi SCIPIONE MAFFEI, *Discorso sul Teatro italiano,* in *Opuscoli letterarj:* Venezia, 1829, pag. 92, e *Trattato dei Teatri antichi e moderni:* Verona, 1753, pag. 59.

zio asseriva che lo intervenirvi era come ritornare al culto degli Dei, e Salviano rassomigliava ciò ad una esplicita apostasia. Persino i più innocenti giuochi del circo, come le corse dei cavalli, erano colpiti di anàtema, appunto perchè traevano nascimento dalle feste del paganesimo; sicchè Sant' Isidoro affermava che soltanto coll' assistervi si prestava omaggio al demonio. [1]

A queste voci concordi dei Padri e dei Dottori quelle si uniscono delle solenni adunanze conciliari: e, per non dilungarci in citazioni l'una all'altra conformi, diremo risolutamente non esservi stato antico Concilio ecumenico, nazionale o diocesano, il quale nei suoi atti non contenga severe e perentorie riprovazioni degli spettacoli d'ogni foggia e qualità, degli attori e di coloro che vi accorrevano. [2]

Ma questa continuata ripetizione d'invettive per parte degli autori ecclesiastici, questa non mai interrotta sequela di proibizioni canoniche, dimostra anche che non era facil cosa sviare dagli spettacoli scenici una plebe avida di piaceri, e di generazione in generazione avvezzata ad avere, quasi ultimo omaggio alla sua sovranità, gratuiti ludi circensi. E poichè alla prova vedevansi insufficienti esortazioni e maledizioni, consigli e minacce, il sacerdozio cristiano dovette di necessità aver ricorso ad altri spedienti: e

[1] I passi dei Padri relativi agli spettacoli d'ogni genere sono raccolti dal DOUHET, *Dictionnaire des Mystères:* Paris, Migne, 1854, pag. 31 e.segg., ove poi, da pag. 1027 a 1220, sono compendiati anche gli scritti in favore o contro il teatro dal secolo XVII in poi. Ma pei Padri, vedi anche MAMACHI, *Costumi dei primitivi cristiani:* Firenze, Società editrice, 1853, II, pag. 38 e segg., e ALT, *Theater und kirche in ihrem gegenseitigen verhältniss:* Berlin, Nitze, 1846, pag. 310 e segg. Tali dottrine dei Padri sono sparsamente allegate nel prolisso, ma pur curioso libro intitolato: *Della christiana moderatione del Theatro, libro detto l'ammonitioni a' recitanti per avvisare ogni christiano a moderarsi dagli eccessi del recitare.... Opera d'un Theologo religioso da Fanano, stampata ad istanza del signor* ODOMENIGICO LELINOTTO: Firenze, Bonardi, 1652. Sotto cotesto nome si cela GIANDOMENICO OTTONELLI, che è forse anche l'autore del libro.

[2] I canoni dei Concilj riguardanti il teatro sono tutti raccolti nell' *Op. cit.* del DOUHET, pag. 15 e segg.

già nel 425 l'autorità civile veniva in aiuto alla ecclesiastica, inibendo i giuochi nei giorni delle grandi solennità religiose.[1] Ma perchè ciò non bastava ancora, la Chiesa, quantunque nata ed educata nella semplicità dell' intimo sentimento religioso, non tardò a volgersi a tutte le arti, che efficacemente signoreggiando la immaginazione avvincono gli animi colle attrattive del diletto; e ben presto si vide il Clero cercare colla magnificenza della liturgia di eguagliare la pompa delle feste profane, e così temperarne la impressione nella popolare fantasia; mentre i meglio ispirati fra i nuovi credenti, Sant' Ilario, San Damaso, Sant' Ambrogio, Sant' Agostino, San Paolino, Fortunato e molti altri, arricchiscono il rito ecclesiastico di cantici pieni di solenne maestà. E così agli spettacoli impudichi del teatro si contrappongono le devote ragunanze dei fedeli nel tempio, e San Grisostomo invita a lasciare i cori dei mimi e dei saltatori per ascoltare invece gl' *inni dettati dallo Spirito Santo, i quali con sacra melodia dal coro di santi uomini, ond' è capo il profeta, s' innalzano al Signore;* e Sant'Ambrogio persuade a dilettarsi *non dei canti che apportano seco la morte, e dell' udir le commedie che volgono gli animi agli amori, ma de' concenti ecclesiastici e della voce del popolo che loda e ringrazia Iddio.*[2] Ma perchè ai rozzi animi non bastava la intellettuale contemplazione, si direbbe quasi che i Padri intendessero chiamare le turbe anche alla contemplazione visibile dei misteri della fede simbolicamente espressi. Ecco, infatti, in qual modo Tertulliano nel suo libro *Degli spettacoli* pone quasi a confronto gli avvenimenti rappresentati sulla scena pagana con quelli, pei quali sarà terribile il novissimo giorno. « Ma quale spettacolo (dice egli) sarà mai la venuta del Si-

[1] Già dalla fine del IV secolo la Chiesa affricana chiedeva ai religiosissimi imperatori Teodosio e Valentiniano la inibizione dei giuochi e degli spettacoli nella domenica e nelle altre feste, e specialmente nell' ottava di Pasqua, *poichè il popolo corre al circo piuttosto che alla Chiesa.* LABBE, *Concil.*, I, col. 1702 *b.*

[2] S. GRISOST., *Exposit. in Psalm.*, VIII. — S. AMBROS., III, *in Exod.*, I, 5.

gnore, trionfante e glorioso! quale l'allegria degli angeli! quale la gloria dei santi risorgenti! quale il regno dei giusti! quale la novella Gerusalemme! E resta ancora un altro spettacolo: quello dell'ultimo e perpetuo giorno del giudizio, non atteso, deriso dalle genti, quando tanta antichità di secolo e tante generazioni di esso in un sol fuoco saranno estinti! Quale ampiezza di spettacolo! quanta materia di meraviglia e di riso, di gaudio, di esultanza, vedendo tanti re che si stimavano abitatori del cielo, insieme con Giove e co' suoi testimonj gemere nelle tenebre profonde; e i regoli che furono persecutori del nome di Dio incenerirsi in fiamme più crudeli di quelle, colle quali essi infierirono contro i cristiani! E i sapienti filosofi abbruciare innanzi ai loro discepoli, e arrossire di aver loro insegnato nulla appartenere a Dio, e nulla essere le anime nostre, e non ritornare ai lor corpi! E i poeti palpitare, non innanzi Radamanto e Minosse, ma al tribunale di Cristo, da essi non aspettato! Allora si udranno i tragici alzare più che mai la voce sulle proprie calamità, e gl'istrioni saranno molto più agili a causa del fuoco! allora gli aurighi si vedranno tutti rossi in ruote fiammanti, e gli atleti si scaglieranno non più nella palestra, ma nelle fiamme! Se non che, io non vorrò allora abbadare ad essi; ma piuttosto fisserò lo sguardo insaziabile in coloro, che incrudelirono nel Signore.... Ma perchè tu vegga di tali cose, perchè tu esulti a tali spettacoli, qual pretore o console o questore o sacerdote userà teco tanto liberalmente? Eppure, queste cose già in certo modo sono rappresentate dalla Fede, per immaginazione dello spirito ».[1] E San Giovanni Damasceno, a sua volta, con-

[1] *De spectac.*, cap. XXX. E più addietro, parlando delle dilettazioni della vita spirituale: *Haec voluptates, haec spectacula christianorum sancta, perpetua, gratuita. In his tibi circenses ludos interpretare, cursus saeculi intuere, tempora labentia, spatia dinumera, metas consummationis expecta, societates ecclesiarum defende, ad signum dei suscitare, ad tubam angeli erigere, ad martyrum palmas gloriare. Si scientiae, doctrinae delectant, satis nobis literarum est, satis versuum est, satis sententiarum, satis etiam canticorum,*

trappone per tal modo i misteri della religione ai ludi profani dei giorni festivi: « Costoro corrono, anzi volano ai teatri, mentre noi contempliamo gli spettacoli della Chiesa; noi vi contempliamo Gesù Cristo sopra una tavola consacrata, ascoltiamo le parole del Vangelo, godiamo della presenza dello Spirito Santo, sentiamo la voce dei Profeti e l'Inno, onde gli angeli esaltano Dio, e che muove anche noi a lodare la maestà di lui. Tutto ivi è spirituale e salutifero, e atto a renderci degni del regno dei cieli. Questi sono gli spettacoli che la Chiesa dà a quelli che la frequentano: ma quali invece sono gli spettacoli di coloro che vanno ai teatri? Essi null'altro vi vedono se non le pompe del diavolo, null'altro vi ascoltano se non la voce di Satana ».[1]

Tali espressioni hanno certamente significazione mistica e valore allegorico; ma in esse sta il primo germe del teatro spirituale; dacchè è proprio della natura umana il volere esternamente e materialmente rappresentarsi tutto ciò che muove l'immaginazione ed eccita l'affetto. E poichè ancora non era giunto il tempo in che la religione dovesse liberamente ispirare il dramma rinnovellato, nacque intanto una forma ibrida, come sempre se ne vedono nelle età di decadenza e di passaggio da civiltà e culture invecchiate ad altre di più gagliarda natura. Ond'è che nella Chiesa greca[2] troviamo per opera di Apol-

satis vocum; nec fabulae sed veritates, nec strophae sed simplicitates. Vis et pugillatus et luctatus? praesto sunt non pauca simul. Adspice impudicitiam dejectam a castitate, perfidiam caesam a fide, saevitiam a misericordia contusam, petulantiam a modestia adumbratam. Et tales sunt apud nos agones, in quibus ipsi coronamur. Vis autem et sanguinis aliquid? habes Christi. Id., cap. XXIX.

[1] *Parallel.*, III, 47.

[2] E prima ancora presso gli ebrei grecizzanti se, come opina il Magnin (*Journal des Savants*, 1848, pag. 199), l'*Uscita dall'Egitto* di Ezechiele, scritta in greco, ma con sentimenti giudaici, venne rappresentata nei teatri che Erode fece innalzare nella Palestina. Il Du Méril (*Origin. latin.*, pag. 2) nega che nell'*Uscita dall'Egitto* trovisi verun segno di greca imitazione; ma l'idea almeno di riprodurre in un'opera scenica i fatti biblici dovè al poeta venire dal contatto coi greci; e se, più che seguire la forma del teatro ellenico,

linare, di Stefano, di Basilio, d'Ignazio e di Gregorio di Nazianzio, drammi sacri che s'informano all'arte di Menandro e di Euripide, adoperandone non solo la maniera scenica, ma bene spesso ancora le parole. Un saggio notevole di quest'arte bastarda, che dell'antico si serve a significazione cristiana, l'abbiamo in quel dramma della Passione, *Christus patiens*,[1] da taluni attribuito al Nazianzeno,[2] e che è tutto composto di versi dei tragici greci, con cori, semicori e perfino pantomime. In esso Maria negli atti e nel linguaggio ritiene assai più della femmina pagana, che non della donna tant'alto locata dal Cristianesimo: impreca colle parole di Ecuba e di Medea, e come la nutrice di Fedra agita, nel suo dolore, disegni di suicidio. È naturale: per quanto in un centone possano i versi essere ingegnosamente combinati, tanto da trarli a diversa sentenza, pure non si può interamente toglier loro la primitiva significazione. Oltre alcuni versi presi ad Eschilo e a Licofrone, questo dramma ne contiene non meno di milledugentosettantatrè trasportativi, più o meno integralmente, dalle varie tragedie di Euripide.[3] Bensì in

diede Ezechiele all'opera sua indole di cronaca drammatizzata, ciò trova sua ragione, come poi per i drammi medioevali, nella scrupolosa osservanza del sacro testo. Vedi il dramma di Ezechiele nel 2° vol. dell'Euripide del Didot, ediz. Dübner, 1847, e tradotto in francese nel Douhet, *Op. cit.*, col. 920. — Ai tempi di Erode appartiene certo la *Susanna*, che Eustazio (*Ad Dionys. Perieg.*, v. 930) dice fatta al modo di Euripide, e che ha per autore un Niccola di Damasco, autore di altri componimenti drammatici (vedi Magnin, *loc. cit.*, pag. 201), ma che taluni attribuiscono a San Giovanni Damasceno (*Opera:* Parigi, 1712, I, xlvii).

[1] Vedine il testo nella citata edizione di Euripide, e la traduzione francese nel *Dict. des Myst.*, col. 583.

[2] Per le opinioni pro e contro, vedi la prefazione al *Christus Coriolani Martirani:* Parma, Stamp. Reale, s. a. pag. xiii, ed il Magnin, *Journal des Savants*, 1849, pag. 14. Secondo quest'ultimo, il dramma, quale noi lo possediamo, sarebbe la riunione in uno di tre componimenti, dovuti forse allo stesso Nazianzieno, a un altro Giovanni di Antiochia e a Stefano (*Ibid.*, pag. 22), e Tzetze fu probabilmente autore della forma in che ci è pervenuto (pag. 283).

[3] Per l'esattezza di questo calcolo vedi Doering, *De tragoedia christiana quae inscribitur:* ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ.

siffatti giuochi ingegnosi possono alcun tempo durare le letterature che, giunte presso al loro fine, servono soltanto di passatempo ai dotti e ai semidotti; ma non per tali vie si può sperare di riprodurre il sentir generale, e dare nascimento a nuove forme dell'arte. Ond'è che questa larva di componimento drammatico resta soltanto a prova di decadimento intellettuale e d'infiacchimento della poetica facoltà.

Ma non è intento nostro il tessere la storia dell'arte drammatica durante i secoli dell'età media. Se volessimo addossarci sì ardua fatica, vorremmo distinguere tre diversi periodi, che hanno riscontro nella storia generale della civiltà.[1] E invero, chi voglia fra loro ricongiungere gli ultimi tempi della romana cultura coi primi del Risorgimento, e ritrovare i nessi fra l'incivilimento pagano che tramonta e quello cristiano che sorge, dovrà distinguere un periodo di coesistenza e di lotta fra le due religioni e le due civiltà; poi, un secondo di vittoria del Cristianesimo; indi un ultimo, nel quale gran parte dell'antico si restaura, e più o meno intrinsecamente si conserta ai tempi novelli. Se questo generale criterio di storia si appropri alle vicende particolari dell'arte drammatica, troveremo che, nel primo periodo, lo spettacolo scenico pagano dura ancora, sebbene combattuto dai Padri, e che, per finire di vincerlo, taluna volta se ne usurpano le forme, animandole di altro spirito, e accozzandone frammenti a diversa significazione. Nel secondo periodo, invece, la lotta è terminata, il trionfo della nuova credenza è compiuto, e allora nasce il vero dramma cristiano, che viene fuori non per sbiadite reminiscenze dell'arte pagana o per timide imitazioni, ma per intima forza del pensiero e del sentimento religioso. Nel terzo, abbiamo il risorgimento dell'antica cultura, la cui efficacia si estende a tutti gli ordini civili e a tutte le manifestazioni della vita: sicchè la imitazione dell'antica arte scenica altro non è se non uno dei tanti aspetti, coi quali si produce quello svariato fenomeno della storia moderna.

[1] Vedi MAGNIN *Les origines du Théâtre moderne*, pag. XX.

Della prima età e della terza noi non dobbiam discorrere; ma, restringendoci alla seconda, diremo soltanto della forma drammatica che prende vigore dal concetto cristiano. Certo, anche allora dell'antico restavano alcuni rimasugli, i quali servono a spiegarci storicamente il pieno risorgimento dell'arte classica nel secolo decimoquinto e decimosesto; e, se non sulle scene dei teatri, nelle celle dei grammatici e dei retori suonava ancora un'eco delle tragedie e commedie latine, e queste faticosamente s'imitavano, non perchè fossero recitate, ma per mero esercizio di stile.[1] Or questo culto segreto portò col tempo i suoi frutti; e se anche la rammemorazione di Terenzio nel prologo dei sacri Drammi di Roswita non abbia vera relazione coll'intrinseca natura di quelli, ma simboleggi soltanto colla memoria del nome illustre l'arte stessa rappresentativa, ben può dirsi che, nel secolo XIV, Albertino Mussato non avrebbe scritto il suo *Ezelino*,[2] se non avesse proseguito di lungo studio e di grande amore quell'autore drammatico, che l'età media conobbe e meditò sopra tutti gli altri: vo' dire lo scrittore, qualunque ei siasi, delle tragedie che vanno sotto il nome di Seneca. Un'ombra dell'arte antica restò invero nelle fredde imitazioni nei retori, e la declamazione che facevasene in pubblico fu pallida immagine delle recitazioni dei teatri.

Ma dovendo noi trattare non generalmente dell'arte

[1] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 13 e segg. e 21. Tuttavia vedi contro Magnin, *Biblioth. de l'Ecole des Chartes*, I, 254. — Anche sulla durata degli spettacoli profani nella età barbarica regna la medesima incertezza, e gli eruditi sono discordi fra loro. Ad esempio, nel noto passo di S. Gregorio di Tours (*Hist. francor.*, X, 16), ove è detto di Radegonda abbadessa del VI secolo, *quod Barbatoriae intus eo* (al monastero) *celebraverit*, alcuni veggono indicati passatempi drammatici, altri che in *suo monasterio artem tonsoriam exerceri passa sit:* mentre il Ducange (*ad vocab.*) dal canto suo vi scorge soltanto una mascherata: *Multo vero similius videatur id esse, quod* mascarade *nostri vocant.*

[2] Taccio dell'*Achilleis*, parendomi ormai chiaro appartenere al vicentino Antonio Loschi, come è dimostrato dal Todeschini, *Del vero Autore della tragedia* L'Achille.... *Lettera al prof. A. Meneghelli:* Vicenza, Picutti, 1832.

drammatica nell'età media, bensì della sola forma che è frutto della ispirazione religiosa e della ecclesiastica cerimonia, lasceremo ogni altra considerazione da banda, e verremo ormai alla nostra particolare materia.

III.

Origini sacre e liturgiche del nuovo Dramma.

Il dramma antico venne meno, adunque, come opera letteraria per le tristi condizioni della latina cultura; e come spettacolo scenico, per quelle insieme e per le civili, nonchè pel prevalere del Cristianesimo. Ma il sacerdozio cristiano, mentre da un lato colle sue censure ed invettive dava il colpo di grazia ad una maniera drammatica, ormai già presso a mancare, dall'altra ajutava efficacemente il nascere d'altra forma, diversa in tutto da quella. Il dramma perciò moriva nel suo paludamento classico e letterario, per rinascere nell'umile veste cristiana e popolare: e rinasceva, perchè ei non è semplice diletto degli occhi o genere arbitrario di poesia, ma frutto spontaneo della civile convivenza e forma necessaria dell'arte.

Nessuno, credo, stupirà nè si scandalizzerà se noi affermeremo che il novello dramma nacque nel tempio: tanto più che qui non abbiamo un fatto unico e straordinario, ma tale, invece, che ha riscontro nella storia di altre letterature. Anche altrove ed antecedentemente, la forma drammatica fu ampliamento graduale della cerimonia religiosa. Lasceremo dell'India, perchè in ciò non tutti i dotti sono concordi: [1] ma niuno dubita che in Grecia il dramma non fosse da principio un inno cantato innanzi all'ara di Bacco. Le feste dionisiache cominciarono coll'essere una muta rappresentazione, ove un sacerdote armato di scure

[1] Fra i più autorevoli contradittori dell'opinione che ragguaglia le origini del Dramma indiano con quelle dei Misteri medioevali, è il Weber, *Hist. de la Littér. indienne*, trad. Sadous: Paris, Durand, 1859, pag. 316.

simboleggiava, inseguendo una vergine, Licurgo che corre dietro a Dionisio. Ma la scena simbolica doveva naturalmente e a poco a poco viemeglio esprimersi col mezzo della parola; e questa, come in simili casi avviene, fu inno cantato da un coro intorno all'ara, ove sacrificavasi il capro, figura dei destini del nume. Andando sempre poi avanti, i cantori furono prima da Alcmano, poi da Stesicoro, divisi in due e tre gruppi; finchè Tespi ai dicitori dei canti alterni aggiunse un attore, che colla maschera e con variati e appropriati atteggiamenti narrava e rappresentava alcuni fatti già cantati soltanto dal coro. Per ultimo, al protagonista si aggiunse il deuteragonista, indi il tritagonista; e con questi tre personaggi e col coro si ebbe la forma più perfetta dell'antico dramma ellenico.[1] Il quale più tardi si andò ancor maggiormente svolgendo, e dalle are fu trasportato in teatri a bella posta costruiti, dove ancor spicca tutta la naturale eleganza dell'arte greca, e con Epigene, a quel che si vuole, cominciò a trattar altri argomenti oltre quelli dell'antica leggenda sacra, nè più ebbe che fare colle gesta del figlio di Semele, sicchè potè dirsi: *nihil ad Bacchum;* ma sempre ritenne memoria del suo prisco carattere religioso; e l'occasione del dramma nelle solennità dionisiache e le vesti festive degli spettatori e il nome dato agli attori di artisti di Bacco, e il *timele* che dedicato al nume sorgeva in mezzo all'orchestra, e il posto d'onore serbato ai sacerdoti di questo,[2] ricordavano la primitiva unione del dramma col sacro rito, e il successivo suo svolgimento dall'inno corale.[3]

[1] *Olim tragoediam prius quidem Chorus solus agebat: postmodum vero Thespis unum invenit histrionem, ut chorus interdum requiesceret: secundum postea Aeschylus adjecit, et tertium Sophocles: atque in hunc modum tragoedia consummata est.* Diog. Laer. in *Plat.*, XXXIV.

[2] L'antico spettacolo indiano, anche fuori della pagoda, era diretto da un Bramino, che prima di cominciare dava la benedizione al pubblico. Du Méril, *Histoire de la Comédie:* Paris, Didier, 1864, I, pag. 184.

[3] Lo stesso svolgimento da un canto lirico religioso, e cioè da lamentevoli monodie in lode dei martiri della famiglia di Alì, ha il

Ora, la stessa origine sacra e il medesimo processo storico si ritrova nel dramma dell'età media. Il Cristianesimo, come ogni altro culto, ebbe ben presto le sue solennità, celebrate con canti e addobbi e riti speciali, e questi riti furono di due sorta: simbolici cioè, o rappresentativi, secondo adombravano in modo sensibile i misteri religiosi, o riproducevano con azione animata i fatti principali della missione di Cristo in terra. Ma nelle forme simboliche a poco a poco tanto si oscurò la relazione fra la parvenza e il concetto, che null'altro ormai quasi sembrano agli occhi dell'universale se non cerimonie consacrate da lunga tradizione: e le rappresentative, dopo aver avuto nelle usanze medioevali un vario e ricco svolgimento drammatico, quando posteriormente si volle che la liturgia tanto più avesse di solenne e di augusto, quanto più il volgo ne venisse allontanato, e fosse resa immobile ed uniforme, cederono il luogo a cerimonie, dalle quali è quasi sparito ogni vestigio di scenica rappresentazione.[1]

teatro odierno persiano, fattoci primamente conoscere dal CHODZKO nella *Revue d'Orient*, 1845. Esso, secondo il GOBINEAU, *Relig. et philosoph. dans l'Asie centr.* (Paris, Didier, 1866, pag. 362), non sarebbe più antico di una sessantina di anni; ma il ROYER, *Op. cit.*, I, 360, vuol farlo risalire ad età assai più remota: e se non precisamente nella forma odierna, nel concetto almeno; nel che ci sembra aver egli ragione. Comunque sia, questi drammi, o *teazié*, si sono svolti dai cantici della ricorrenza del *Moharrem*, e a poco a poco la narrazione commemorativa si è trasformata in rappresentazione. Ma seguendo lo stesso svolgimento che ebbe il dramma cristiano medioevale, i *teazié*, già unicamente consacrati a ripetere la leggenda di Alì e dei suoi, cominciano ormai a trattare anche della vita di altri santi maomettani (vedi GOBINEAU, pag. 368), e probabilmente finiranno coll'ampliarsi sempre più.

[1] Parlando in generale dell'antica liturgia, e più specialmente di quella della Domenica delle Palme, così si esprime il CLÉMENT, *Hist. génér. de la musique relig.* (Paris, Le Clerc, 1861, pag. 201): *Tout est plus complet qu'aujourd'hui, et offre un sens plus profond. Actuellement il ne reste plus des anciennes cérémonies que le dialogue entre le célébrant et les enfants de chœur. Les trois coups qu'il frappe à la porte de l'église en chantant:* Attollite portas, principes, vestras, *sont un faible symbole, soit qu'on les compare à la station de la porte de la ville, soit qu'on les considère comme un vestige de*

È noto, per recare un esempio calzante, come l'atto stesso più solenne del culto, l'ufficio cioè della Messa, altro non sia nelle varie sue parti se non una continuata immagine simbolica di avvenimenti reali e di spirituali misteri, che l'occhio della generalità più ormai non discerne.[1] Tuttavia l'altare altro non è nella sua forma costante se non un marmo sepolcrale, e la Croce che vi sta sopra ricorda quella alzata sulla vetta del Calvario. E durante la funzione il sacerdote versa il vino nel calice, come Cristo durante la cena; e tre volte spande l'incenso sulle specie consacrate, come altrettante bruciò i suoi profumi la Maddalena; poi si lava le mani, in memoria della lavanda degli Apostoli; quindi va in mezzo all'altare, per ricordare il tragitto di Gesù dal cenacolo a Getsemani; inchina il capo, come fece il Maestro nell'eccesso del dolore, e lo rileva quindi coll'*Orate fratres*, ripetendo ciò che quegli disse ai Discepoli, affinchè non soccombessero alle tentazioni. L'imposizione delle mani adombra la translazione dei peccati degli uomini sul capo di un solo; l'elevazione è figura dell'innalzamento sulla Croce, e il calice del sacer-

l'importante cérémonie qui termine cette magnifique procession du Dimanche des Rameaux. Le rite romain s'éloigne dans cette circonstance beaucoup plus encore que le rite parisien des coutumes du moyen-âge. Il paraît certain, au reste, qu'à cette époque les fêtes religieuses n'avaient pas de programme officiel rigoureusement arrêté. L'initiative des églises et des populations y jouait le plus grand rôle, et nous ne saurions nous en plaindre, car l'un des principes de notre admiration pour ces siècles si rapidement (!) *écoulés est précisément cette manifestation, variée à l'infini, d'un sentiment général, universel.... De nos jours les offices divins n'offrent plus dans leur partie liturgique que des débris défigurés des grandes scènes dont nous donnons une imparfaite esquisse. Mal coordonnés, tronqués et dépourvus d'homogénéité, ils ne présentent plus qu'un symbolisme obscur, souvent inintelligible, et, conséquence funeste, le spectateur se moque souvent de ce qu'il ne comprend plus.*

[1] Del resto, gli stessi Teologi non si accordano nella interpretazione, taluni vedendo nell'ufficio sacro simboleggiati tutti i misteri della vita di Cristo, ed altri solo quelli della Passione. Vedi in proposito: DURAND, *Le culte catholique dans ses cérémonies et ses symboles.... Ouvrage approuvé et recommandé par plusieurs Evêques:* Paris, Méquignon, 1868, pag. 67 e segg.

dote si riaccosta allora all'immagine del Crocifisso, quasi per raccoglierne il sangue. Il *Memento* si riferisce all'aprirsi delle tombe: il *Nobis quoque peccatoribus* alla preghiera del buon ladrone: la seconda elevazione alla morte: il *Libera nos Domine* ai misteri della sepoltura: la frazione dell'ostia alla ferita del costato: l'*Agnus Dei* alla resurrezione: la comunione al cibo eucaristico presentato agli Apostoli, e finalmente l'*Ite missa est* all'ascensione in cielo. [1]

Che se tanta parte di storia resta quasi nascosta ed involuta nella odierna liturgia, molto maggiore è quella che se ne rinviene nel rituale ecclesiastico dei primi tempi, quando la veste simbolica lasciava meglio trasparire ciò che velava, e alla commemorazione in forma drammatica prendevano parte, in certo modo, anche i fedeli raccolti nel tempio. Il che meglio s'intenderà s'io qui riferisca ciò che l'Alt scrive rispetto all'ufficio dei prischi secoli.

« Volendosi (ei dice) rappresentare simbolicamente il fatto della salvazione, anche il luogo doveva corrispondere al fine della festa religiosa: e perciò, come il mistero della comunione dava norma all'intero servizio divino, così la tavola dell'altare era centro a tutto il sacro apparecchio. L'altare, come luogo ove Cristo, luce del mondo e sole di giustizia, si univa ai credenti, doveva essere posto verso Oriente, e se più tardi lo spazio fu circondato di muro semicircolare, questo venne a rammentare la vôlta celeste, al modo stesso che già anche la sacra cena riguardavasi qual cibo celestiale. Frattanto si disposero le cose in modo, che quanto era fra le porte d'entrata alla casa di Dio e l'altare che colla sua tavola della comunione stava a quelle di faccia, simbolicamente e appropriatamente raffigurasse la via del cristiano, dal suo primo entrare nella fede, fino al ricevimento del dono supremo di grazia e di gloria. Il portico era simile al paradiso, scena del peccato originale, che rammentavano appunto le immagini di Adamo ed Eva quivi di regola collocate; ma, uscendo da esso, più non si restava privi di difesa e di protezione, e in preda alle tempeste della

[1] Durand, *Op. cit.*, lib. I, cap. V e segg.

vita; chè l'uomo era accolto nella nave della chiesa, la quale, a chi vi entrasse con fede, assicurava l'approdo nel porto della pace celeste. La chiesa, fin dall'esterno portico, con le divisioni destinate ai catecumeni e ai condannati alle penitenze ecclesiastiche, dava a vedere pur sensibilmente, quanto ciascuno fosse lontano o vicino al godimento della sacra cena e all'unione col Signore. Quelli, ad esempio, ai quali era imposto il più duro grado di penitenza, erano relegati al tutto fuori delle porte: mentre gli altri, che dovevano superare soltanto l'ultimo e più mite grado, ottenevano il loro posto tra i fedeli, non però ancora stando fra i comunicati. Ora, non sembrando conveniente che l'altare, ove aveva luogo la miracolosa e beatifica unione di Cristo col credente, fosse esposto agli sguardi di quelli, che se non erano esclusi dal tempio, non però erano ammessi alla comunione, lo spazio in che quello si conteneva, veniva segregato per mezzo di grate e cortine; e così i Gentili convertiti al Cristianesimo ritrovavano qui quasi la stessa disposizione, alla quale erano avvezzi ne'loro teatri. E, come in quelli vedevano il palcoscenico, su cui gli Dei e gli Eroi rappresentavano la favola teatrale, così qui l'altare elevato sul pavimento della chiesa: là, nella tragedia, la parete posteriore raffigurava generalmente la facciata di un palazzo reale; qua, tutto ricordava che il punto dell'altare dovesse tenersi come santuario, donde il Re dei re impera nella sua invisibile maestà: specialmente dopo che, introdottosi il culto delle immagini, le figure di Cristo e di Maria vennero poste nella parete stessa dell'altare. E come nel teatro le regie porte del mezzo si aprivano soltanto quando il principe usciva sulla scena, così queste, ora aprendosi ed ora chiudendosi, effigiavano quelle del cielo: mentre le due laterali erano destinate ai preti ed ai diaconi, quasi cortigiani del Signore, e ai laici venienti dal di fuori e da lunge. Finalmente, per la rappresentazione liturgico-simbolica del patto della Redenzione, era necessario un conveniente apprestamento, e anche a ciò fu provveduto. Ma se vogliamo avere chiara idea dell'antica liturgia cristiana, e'ci conviene riportarsi a quei tempi, ne'quali i fedeli venivano in chiesa

fin dalla sera, passandovi la notte fra canti e preghiere, e aspettandovi lo spuntare del mattino, nè partendone innanzi il meriggio.

» Tutto frattanto è silenzio: solo di tempo in tempo nella chiesa, scarsamente illuminata, si fanno sentire sospiri e singhiozzi, accompagnati da lagrime di penitenza; segni di quel doloroso pentimento, col quale gli adunati confessano i loro peccati al Signore. A un tratto, allo squillo delle campane, si aprono le sacre porte, simili a quelle celesti. Il prete esce dal santuario con in mano il turibolo; e quando, agitandolo, ha traversata tutta la chiesa sino al vestibolo, le nuvole dell'incenso si addensano sulla comunità, come lo spirito di Dio galleggiante sulla superficie delle acque. Insieme col prete comparisce il diacono, con candela accesa in mano, per tal modo ricordando la prima mattina della creazione, quando Dio disse: *Sia fatta la luce.* Frattanto la comunità dei fedeli, o per essa il coro dei cantori, intuona il Salmo 104, durante il quale il prete rientra col diacono nel santuario. Alla fine del canto si richiudono le sacre porte; e la solenne quiete che subentra, lascia ad ognuno il tempo di riflettere perchè si sieno richiuse, e perchè di nuovo regni nella chiesa il silenzio. La coscienza delle proprie colpe, senza bisogno di speciale rammemorazione della caduta, chiaramente ricorda ciò che disgiunge l'uomo da Dio; e soltanto per raffigurare i vani tentativi de' tempi anteriori, in che si sperava propiziare Dio coi sagrifizj, riappare agli occhi dei fedeli il diacono col turibolo, mentre il coro coi versetti dei *Salmi* esprime la brama di un migliore aiuto, terminando colle parole: *Quia apud Dominum misericordia, et copiosa apud eum redemptio. Et ipse redimet Israel ab omnibus iniquitatibus ejus.* Allora si riaprono le porte del santuario per mostrare che questa speranza della liberazione, fiduciosamente espressa, non riuscirà vana. Il prete legge brani profetici dell'Antico Testamento, che alludono alla ventura apparizione del Salvatore, e colla preghiera e la benedizione chiude la prima parte della solennità religiosa. Ma, malgrado delle promesse di un Redentore mandato da Dio, i cantici di penitenza e

le lamentazioni continuano pur sempre; e il cuore angosciato più volte si sfoga in un ripetuto *Kyrie eleyson*, seguitando per tal modo, finchè i primi raggi annunzino la nascente Domenica, il giorno del Signore, e nel sole che caccia le tenebre notturne, i fedeli scorgano il simbolo della luce del mondo, del figlio di Dio divenuto uomo. Allora il diacono dall'interno del santuario intuona la salutazione angelica (*Gloria*), cui fa seguito la lezione dei *Salmi*. Ed ecco giunto il momento, nel quale il Salvatore promesso e lungamente sospirato è in procinto di uscire dal suo silenzioso recesso, e pubblicamente presentarsi al popolo. Le sacre porte si aprono, e dal santuario esce il vescovo, ancor vestito con tutta semplicità, per ricordare l'umile comparsa di Cristo nel mondo; egli è accompagnato dal resto dei sacerdoti, per rappresentare il Salvatore, il quale attorniato dai Discepoli si aggira framezzo al popolo d'Israele, che intuona cantici di lode. Qui per meglio simboleggiare l'ufficio dottrinale di Cristo, segue la lezione biblica, e prima di tutto i brani della Legge e dei Profeti: quindi, in corrispondenza coll'Antico Testamento, le *Epistole*, e in confronto colle profetiche promesse di un Salvatore, l'Evangelio, al quale si unisce la Predica. Con ciò è chiuso il servizio divino pei non ammessi al godimento della sacra cena; essi, perciò, sono licenziati con preghiera e benedizione, e nella chiesa restano soltanto i fedeli. I quali, dopo una prece a bassa voce, si uniscono alla comune preghiera liturgica, e ad ogni parte di ciò che è detto dal diacono, fanno concordemente seguire un *Kyrie*. Allora il vescovo pronunzia la colletta, dopo la quale ha luogo la riunione dei doni di pane e vino, arrecati in sagrificio dai membri della comunità. A ciò tien dietro la *Proskomidia*, ossia la rappresentazione simbolica della Crocifissione e della Sepoltura, eseguita col pane della sacra cena, l'Offertorio, il *Credo*, il *Praefatio* col *Sanctus*, la consagrazione e comunione de' preti e dei fedeli: dopo di che una preghiera di ringraziamento e la benedizione compiono il servizio divino, che, conservato in tutta la sua lunghezza nelle Chiese di Siria e di Palestina, dura anche adesso fino a mezzogiorno; circa, cioè, dodici ore; sicchè

il punto culminante di esso, la unione di Cristo in sacramento ai fedeli, anche esternamente corrisponde col punto culminante del giorno.

» Chiunque vivamente si rappresenti all'intelletto un siffatto ufficio divino, non può non riconoscervi il più magnifico e solenne dramma che mai potesse immaginarsi. Però abbisognava a tal uopo un sì gran spazio di tempo, che perfino in Oriente, ove la sofferenza è maggiore che nell'Occidente, parve troppo lungo per le domeniche comuni, sicchè si cercò di abbreviarlo e accomodarlo a minor misura, e si trasferì la parte che preparava l'umanazione di Cristo al dopo pranzo del Sabato, il che venne a formare i *Vespri;* e la celebrazione ecclesiastica della Domenica si cominciò alle sei del mattino, terminando la prima parte colla confessione dei peccati e il *Kyrie,* cui seguiva il *Gloria,* coincidente col levar del sole. Più tardi ancora, sembrò troppo lungo un servizio di sei ore, dalle sei cioè del mattino al mezzogiorno; e, come nella greca, così nella Chiesa latina, si cercò di abbreviarlo viepiù, restringendolo possibilmente a due ore. Bisognò dunque, dopo l'invocazione: *In nomine Patris*, *Filii et Spiritus Sancti,* contentarsi di alludere fuggevolmente, per mezzo del Salmo 43, al triste stato del genere umano dopo il peccato originale, e alla speranza della divina grazia. A ciò fecesi seguire il *Confiteor,* e invece del cantico dei *Salmi* un breve *Introitus,* e quindi il *Kyrie,* e immediatamente dopo il *Gloria.* Il quale però, non combinando più col sole nascente, si accompagnò abbastanza stranamente col *Kyrie.* L'antica e quadruplice lezione della *Bibbia* fu ridotta a due sole volte, *Epistola,* cioè, e *Vangelo;* ma fu ritenuta l'antica salutazione *Dominus vobiscum,* la quale nel prisco ufficio divino era al suo vero luogo, poichè il lettore del brano biblico appunto allora si presentava ai fedeli: quando, invece, nella Messa romana e nel servizio luterano riesce un po' singolare che il sacerdote, il quale da lungo tempo fa sue funzioni all'altare, ora soltanto saluti la comunità. Alla lezione del Vangelo avrebbe propriamente dovuto tener dietro la Predica, ma per non interrompere il servizio dell'altare si tralasciò,

e si fece seguire il *Credo;* poichè, dopo introdotto generalmente l'uso del battesimo dei bambini, non ci furono più catecumeni nel primitivo senso della parola, nè più alcuno era escluso dal tempio, nè molti ormai eran quelli che volessero comunicarsi nelle domeniche comuni. Al *Credo* tenne dietro l'Offertorio, il *Praefatio*, la Consacrazione colla preghiera *Pro vivis et defunctis*, e la Comunione: la quale però, ora che il solo celebrante comunicava, parve mera aggiunta. Ma, cessando la comunione domenicale dei laici, fu spezzata l'unità del dramma simbolico-liturgico. In luogo di quella, e perchè non rimanesse fuori la parte più essenziale del culto, la Chiesa greca e la romana si contentarono della sola comunione del prete; ma i fedeli non altro più fecero se non vedere ed udire ciò che il celebrante faceva e diceva co'suoi accoliti; come più tardi, nel tempio protestante, per conservare l'indole di comunione, tutto si raccolse nella Predica. E così, per diverso modo, le singole parti del servizio divino, che prima erano unite insieme da un nesso logico e dal fatto sostanziale dell'universa comunione dei fedeli, vennero posteriormente a separarsi le une dalle altre ». [1]

IV.

Il Dramma liturgico.

La forma drammatica meglio apparisce nella liturgia cristiana in quelle feste che non tanto celebrano i solenni misteri della religione, quanto piuttosto servono a rammemorare i fatti capitali della vita e missione del Fondatore: e di siffatto rituale resta anche al dì d'oggi alcun vestigio. Così nella Domenica delle Palme la processione dei fedeli con rami d'ulivo in mano rammenta l'entrata trionfale di Cristo in Gerusalemme; mentre l'apertura delle porte del tempio, tre volte percosse dalla croce, simboleggia la du-

[1] ALT, *Op. cit.*, pag. 335 e segg.

rezza degli animi chiusi all'annunzio della buona novella. L'ufficio delle tenebre nella Settimana Santa ritiene tuttavia forme simboliche insieme e drammatiche, dappoichè lo spegnersi dei lumi significhi l'oscurità che si fece in sulla terra al momento della crocifissione, mentre il suono delle tabelle ricorda il cupo rombo dei tremuoti, onde fu squarciato il velo del Tempio;[1] ed anzi l'intero Ufficio pasquale con il *Passio* cantato a tre voci, del diacono che appena accenta la parte narrativa dei Vangeli, del suddiacono che in tuono acuto declama le parole di Pilato, di Giuda e degli Ebrei, e del sacerdote che con dolce canto ripete quelle del Salvatore, può dirsi invero prettamente drammatico.

Nell'età, cui si riferiscono i nostri presenti studj, e della quale il colmo potrebbe porsi al XIII secolo, l'ufficio ecclesiastico aveva nelle sacre ricorrenze evidentissima natura di dramma. Così, ad esempio, la sera del 24 dicembre, si poneva innanzi all'altar maggiore una specie di tenda o di tabernacolo, che simulava il presepe, colla Madre e il Bambino, e spesso dai due lati della cuna un Angelo e San Giuseppe, e qualche volta anche l'asino e il bue. A mezzanotte, voci melodiose, che partivano dall'alto della chiesa e parevano scender dal cielo, annunziavano il miracoloso nascimento, e il Clero intuonava un'antifona che chiudevasi col *Gloria*, ripetuto dalle mille bocche dei fedeli. Più tardi, compiuta cioè la Messa dell'aurora, si avanzavano uomini vestiti da pastori, che dal diacono erano introdotti al presepe, ove offrivano doni rustici e cantavano liete canzoni, finchè dal sacerdote venissero licenziati coll'incarico di spandere la lieta novella fra gli uomini.[2] L'adorazione dei Magi aveva luogo alla festa dell'Epifania, e allora vedevansi procedere verso l'altare tre chierici, riccamente vestiti, con corteggio di servi, e baciarsi lietamente l'un coll'altro innanzi di porsi alla ricerca del Re dei re,

[1] Ad Amiens, Jumièges e Rouen in tal giorno effettivamente si rompeva la cortina dell'altare: *et tunc trahatur ab utraque parte ut scindatur per medium*: vedi Du Meril, *Op. cit.*, pag. 51.

[2] Magnin, *Journal des Savants*, 1861, pag. 489. — Clément, *Op. cit.*, pag. 97 e segg.

che la stella, secondo le antiche profezie, loro testimoniava esser nato. Giunti al presepe, e interrogati che cosa cercassero, si aprivano le cortine, e veniva ad essi mostrato il divin Pargolo, al quale facevano offerte di oro, d'incenso e di mirra: dopo di che si addormentavano, e un Angelo appariva loro come in visione ad ammonirli di tenere altra via nel ritorno. Nella Domenica delle Palme, il Clero usciva di chiesa processionalmente, e oltrepassava le mura della città: allora alcuni fanciulli, posti sulle torri della porta, intuonavano un inno di gloria, e la processione inginocchiandosi teneva loro bordone, ritornando festosa al tempio. Nella solennità della Pasqua, le Marie andavano al sepolcro, sul quale era seduto un Angelo, che loro faceva nota la resurrezione del Redentore, e questi poi si presentava ad esse, e le mandava a riferire il miracolo agli Apostoli. [1]

Anche le altre feste principali celebravansi allo stesso modo, riproducendo cioè i fatti, ai quali si riferivano, come rilevasi dagli antichi libri liturgici che tuttor si conservano. E se gli esempj che più spesso verremo citando appartengono, più che altro, a Chiese oltramontane, ciò non vuol dire che quelle d'Italia avessero altre usanze; bensì che, sinora almeno, gli studj dei dotti stranieri si sono rivolti su tal soggetto, assai rilevante e curioso, più che quelli dei nostrani; ma certo è, che se si frugasse per entro gli antichi messali e diurnali e processionarj e responsorj e antifonarj delle Chiese italiane, molto si potrebbe rinvenire all'uopo nostro, come ne dà saggio l'*Ordinarium Ecclesiae Parmensis.* [2] Il quale nella sua forma presente è del secolo XV soltanto, ma segna un termine ultimo di replicate mutazioni; e nella sua parte sostanziale e in ciò che il rito più contiene di drammatico, rimonta certamente a tempi più vetusti. Da questo prezioso libro sappiamo intanto, che la festa dell'Annunziazione così annualmente (*annuatim*)

[1] Clément, *Op. cit.*, pag. 89-290. Per tutte queste varie forme della liturgia nelle massime solennità, e per le reliquie che tuttavia qua e là ne rimangono, vedi Du Méril, *Op. cit.*, pag. 42-53, e *Dictionn. des Myst.*, col. 633, 845, 847, 973-79.

[2] Parma, Fiaccadori, 1866.

celebravasi nella Chiesa di Parma, *ad inducendum populum ad contritionem*, e insieme *ad confirmandum ipsum in devotione Virginis Mariae*: dalle finestre, cioè, della vôlta scendeva per *funes* un Angelo, *usque per directum pulpiti, super quo Evangelium cantatur, in quo fit reverenter et decenter Repraesentatio Virginis Mariae,*[1] *ipsam angelica salutatione devote annunciaturum, cum prophetis,*[2] *et aliis solemnitati-*

[1] Il dotto editore dell'*Ordinarium*, l'ab. Barbieri, opina che la Rappresentazione fosse fatta per mezzo di figure artefatte, tanto più che in un inventario del 1483 si rammentano *vestes Annunciatae de serico rubeo*. Veramente la cosa potrebbe sembrar probabile rispetto all'Angelo che doveva scendere giù per le funi, sebbene anche ciò non fosse, come vedremo, impossibile a farsi da un uomo: nè la recata menzione delle vesti ci par segno sicuro che dovessero appartenere ad una immagine, anzichè ad un giovane chierico, cui via via fosse affidata la parte di Angelo, come si vedrà che accadeva in Treviso nel XIII secolo. Ma senza escludere del tutto l'ipotesi del Barbieri, faremo osservare che dovendo nel dramma interloquire anche i Profeti, lo spettacolo avrebbe perduto molto di efficacia, sia ove la sola parte dei Profeti fosse affidata a persone viventi, sia ove tutti quanti i personaggi fossero state mere immagini, per le quali parlassero altrettanti cantori nascosti.

[2] Evidentemente qui si tratta di uno spettacolo, nel quale si drammatizzava il sermone *Vos inquam convenio*, attribuito a Sant'Agostino, e che soleva leggersi nel secondo notturno dell'Ufficio di Natale. Vedi su ciò *Les Prophètes du Christ, étude sur les origines du Théâtre au moyen-âge*, articoli di Marius Sepet nella *Bibliot. de l'École des Chart.*, VI serie, tomo III, 1-27, 210-64; IV, 105-39, 261-93, ove si fa vedere, pur con qualche esagerazione sistematica, come dal sermone si svolgesse il mistero dei Profeti: del quale è da leggersi il testo nel Du Méril, *Op. cit.*, pag. 179, confrontandolo colla *Rappresentazione dell'Annunziazione* di Feo Belcari (*S. R.*, I, 162) e colla *Annunziazione* recitata in Santo Spirito l'anno 1565. Nel Mistero francese, Sant'Agostino, supposto autore del sermone, serba la parte di *Praecentor*, quasi chiamatore o introduttore dei profeti e delle sibille, annunzianti il futuro Redentore. Il che era già stato notato dal Du Méril (pag. 54), che non aveva saputo spiegar il fatto, se non supponendo che gli Agostiniani avessero una notevol parte nella compilazione dei primitivi Misteri, senza però che nulla afforzasse cotal supposizione. La parte di *Exclamator* è affidata a Sant'Agostino anche in un *Osterspiels*, pubblicato dal Mone, *Schauspiele d. Mittelalters:* Karlsruhe, Maklot, 1846, I, 72. — Il soggetto dei *Profeti di Cristo* strettamente connesso nel domma colla Passione, è spesso insieme con questa ritratto dall'arte, come, ad esem-

bus opportunis.[1] La festa pasquale celebravasi poi a questo modo: *Hora quasi nona noctis pulsetur Bajonus* — una campana così nominata, appartenente alla maggior Chiesa parmense — *solemniter cum aliis: ornetur altare solemnius quam ornari possit, et omnia luminaria ecclesiae, ut in Nativitate, accendantur. Ante inchoationem matutini duo Guardachorii et duo Cantores cum pivialibus sepulcrum Domini reverenter intrant cum thuribulis et incenso, cereis ante sepulcri ostium duobus positis. Et incensantes sepulcro quaerunt de corpore Christi, quod ante hunc actum sacrista pervigil inde abstulisse debuit, et in sacrario deputato reverenter recondidisse, et palpant linteamina munda, quibus id erat involutum. Quod non invenientes, revertuntur ad ostium sepulcri, foris tamen non euntes, sed versus altare majus, juxta quod sint aliqui clerici, dicentes:* Quem quaeritis? *Qui clerici respondentes dicant:* Jesum Nazarenum. *Quibus primi respondeant:* Non est hic, surrexit, sicut dixit, et caetera. *Postea egrediuntur sepulcrum isti quatuor, praeviis dictis cereis, et dicunt versus populum antiphonam:* Surrexit Christus, jam non moritur. *Qua finita, major illorum quatuor ad Episcopum accedit sine lumine, et ei dicit plane:* Surrexit Dominus, *et osculatur eum. Et Episcopus dicit:* Deo gratias. *Qui Episcopus alta voce deinde dicit:* Te Deum laudamus, *et incensat altare dictis dupleriis ardentibus; et dum dicitur:* Te Deum laudamus, *ille qui nuntiavit domino Episcopo Christum resurrexisse, similiter nuntiet dominis canonicis. Finito* Te Deum laudamus, *incipit dominus Episcopus:* Domine, labia mea aperies, et caetera. *Cui matutino intersint Magister scholarum et sex Guardachorii, omnes pivialibus solemnibus vestiti, et procedatur in ipso ut in Nativitate. Quo finito, pulsetur Bajonus pro missa populi.*[2] E odasi per ultimo, la descrizione di ciò che usavasi nella festa di Pentecoste: *Et hora statuta in Missa, existente arbore in pinnaculo chori annexa, nevolis crebriter florita, fiat missio,*

pio, nel *Sacro Speco* di Subiaco: vedi DANTIER, *Les Monastères bénédictins d'Italie:* Paris, Didier, 1866, II, 217.

[1] Pag. 120.

[2] Pag. 147.

in Repraesentationem Spiritus Sancti in specie columbae, a dicto pinnaculo in populum, cum crebris ignitis globis, [1] *per foramina voltarum dictae ecclesiae transmittendis, atque nevolis* [2] *infinitis, cum foliis rosarum atque arborum. Et similiter in vesperis fiat, et fieri debeat.* [3]

Siffatto ufficio ecclesiastico, misto di forme rituali e drammatiche, di rappresentazione simbolica e storica, di canto e di azione, è ciò, cui la critica moderna ha dato il nome di *Dramma liturgico,* [4] per distinguerlo insieme dal vero e proprio cerimoniale della Chiesa, e dallo spettacolo sempre più teatrale dei tempi successivi. Qui abbiamo i testi sacri e gl' inni appropriati ad una data festività non semplicemente letti o cantati, ma con atti e movimenti particolari, e intramezzati da parole e cerimonie che insieme li collegano fra loro, esposti innanzi ai fedeli, come in azione scenica, per opera e studio del chiericato. Drammi liturgici diremo, dunque, quegli ufficj dei *Profeti,* dei *Pastori,*

[1] Anche in altre Chiese, come avverte in nota il Barbieri, usavasi, per simboleggiare la discesa dello Spirito Santo, di gettare *desuper in presbyterio, in choro et in navi ecclesiae rosae, lilia et flores, et ad ultimum particulae subtilissimae stuppae accensae* (*Ord. eccles. Cusent., ap.* Martène, *Antiq. Eccl. ritib.*, IV, XXVIII, 17), o anche *folia quercum, nebulae et stuppae ardentes, et ad Gloriam .... aves parvas et mediocres, cum nebulis ligatis ad tibiam* (*Ord. Eccl. Rotomag*).

[2] Quest' uso delle ostie gettate dall'alto rimaneva ancora nel secolo passato in qualche chiesa, come per Bolzano ci avverte il Misson, *Voyage en Italie*, à la Haye, 1702, I, 148: *Nous avons remarqué au haut de la nef de la grande église, une ouverture ronde, qui a environ trois pieds de diamètre; il y a tout autour une manière de guirlande, qui est liée de rubans de diverses couleurs, et d'où pendent je ne scay combien de grandes oublies. On nous a dit que le jour de l'Ascension il se fait un certain Opéra dans cette église, et qu'un homme qui représente Jésus-Christ est enlevé au ciel par ce trou-là.*

[3] Pag. 164.

[4] La denominazione di *Dramma liturgico*, come avverte giustamente il Magnin, *Journ. des Sav.*, 1860, pag. 317, è moderna e sorta dai bisogni della critica: è definizione più che nome di un genere, al quale storicamente e anche dogmaticamente si conviene la denominazione di Mistero (*Misterium fidei*); ed è sempre e soltanto dall'aspetto della esplicazione storica e letteraria che contrapporremo fra loro il *Dramma liturgico,* ed il *Mistero* o *Rappresentazione sacra.*

dei *Magi*, della *Stella*, della *Passione*, della *Resurrezione*, dei *Pellegrini* ed altri assai, che con poche diversità locali recitavansi durante l'età media nei templi cristiani per le solennità del Natale, della Epifania, della Pasqua, della Ascensione, e che varj eruditi han tratto dai libri proprj di alcune diocesi, e il Du Méril e il Coussemacker[1] tutti insieme raccolti.

Il modo, col quale componevansi questi Drammi liturgicici, era assai facile, e dappertutto il medesimo. Si raccozzavano insieme quei brani di sacri testi, che riferivansi alla religiosa ricorrenza, mescolandovi qualche canto ecclesiastico, fatto per la stessa occasione e già per lo più in uso; poi si distribuivano le parti fra i varj sacerdoti addetti al servizio del tempio, dal vescovo al chierico, e ad accrescere l'illusione e render più chiaro agli occhi dei fedeli l'avvenimento per tal modo commemorato, quei sacerdoti erano appropriatamente vestiti, secondo l'indole dei personaggi storici che rappresentavano. Qua e là, poi, per la chiesa erano raffigurati i luoghi e gli oggetti necessarj all'esplicamento storico dell'azione: e così ne uscivan fuori un dialogo alterno e continuato ed uno spettacolo, che veramente costituiscono un embrione di dramma. Le parti dialogiche dei sacri testi, o quelle consimili che si erano aggiunte, venivano cantate: rappresentate erano le narrative, e qualche volta anche, a maggior chiarezza, declamate: e i cantici del coro univano in certo modo insieme il dialogo e l'azione.

Qualche esempio farà meglio conoscere l'indole dei Drammi liturgici. Nell'*Ufficio della Resurrezione*, secondo l'uso della Chiesa di Kloster-Neubourg, il prelato con altri sacerdoti toglieva divotamente nella mattina il corpo del Signore dal sepolcro, cantando un responsorio, e passi dei *Salmi*, e l'*Oremus* della Messa pasquale. Più tardi si cantavano dal coro i versetti del Vangelo, che raccontavano la gita delle Marie al sepolcro, verso il quale, intanto, si avviavano tre preti vestiti donnescamente (*in per-*

[1] Coussemacker, *Drames liturgiques du moyen-âge: texte et musique:* Paris, Didron, 1861.

sona mulierum), con turiboli ed incenso: mentre un diacono in bianca stola, raffigurante un Angelo (*in persona Angeli*), chiedeva loro che cosa cercassero. A lui rispondevano le Marie, sempre l'uno e le altre adoperando le parole consacrate dai libri evangelici. Indi, altri due preti, pei quali s'intendevano Giovanni e Pietro, avvicinavansi al vuoto monumento e ne toglievano il sudario, che mostravano al popolo, mentre i cantori alzavano inni di giubilo: e tutto aveva fine con un solenne *Te Deum*.[1] Tale è, su per giù, come abbiamo visto anche dall'esempio della Chiesa di Parma, il fondamento comune a tutti gli ufficj drammatici del giorno di Pasqua, e le varietà provengono da usi locali, per maggior ricchezza di addobbi o maggior numero di personaggi e copia di cantori, o soltanto da una più ampia e minuta descrizione, che del modo di porre in atto il generale cerimoniale liturgico eventualmente ci offrano i libri delle varie Chiese. Così, l'Ufficio della Chiesa nerbonese prescrive che i tre chierici raffiguranti le Marie sieno in cappa bianca, con velo in testa e ampolle d'argento in mano; e quello che fa da Maddalena stia nel mezzo: e sull'altare disposto a foggia di sepolcro siedano due fanciulli, anch'essi in veste bianca, veli e stola violacea, sindone rossa sul volto ed ali agli omeri.[2] In quello del Monte San Michele, agli altri personaggi sopra menzionati, si aggiunge il Cristo, il quale con veste bianca tinta in sanguigno, e diadema al capo e barba al volto, nudi i piedi e una croce in spalla, passerà attraverso il coro per entrare nel *revestiarium*, riapparendo poi a parlare colle tre donne: e l'Angelo del sepolcro avrà corona sul capo e palma in mano;[3] mentre nell'Ufficio di Rouen, invece della palma, si trova ricordata una spiga,[4] e nell'altro dell'Abbazia di San Benedetto sulla Loira, la palma nella sinistra, e un mazzo di candele nella destra mano.[5]

[1] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 89.
[2] Id., *Op. cit.*, pag. 91.
[3] Id., *Op. cit.*, pag. 94: cfr. Coussemacker, *Op. cit.*, pag. 294.
[4] Id., *Op. cit.*, pag. 96.
[5] Id., *Op. cit.*, pag. 110: cfr. Coussemacker, *Op. cit.*, pag. 188.

E in questo stesso ufficio vi è di più uno vestito da ortolano (*quidam praeparatus in similitudine hortulani*), il quale più tardi dovrà presentarsi (*is qui antea fuit hortolanus*) alle Marie, colle vesti e gli ornamenti proprj al risorto Redentore. Nell'*Ufficio dei viaggiatori* secondo l'usanza di Rouen, i due principali attori hanno tunica e cappa, e recano *baculos et peras in similitudine peregrinorum*, cappello in capo e barba al mento. Uscendo dal vestiario procederanno lentamente (*lento pede*) per l'ala destra della chiesa: si fermeranno alla parte occidentale, mentre un sacerdote a piè nudi e una croce su gli omeri dirà loro le parole del Vangelo di Luca: *Qui sunt hi sermones;* e replicando essi ed egli rimproverandoli della loro incredulità, sempre secondo lo stesso Evangelista, il sacerdote si allontanerà come per andarsene (*fingens se longius ire*); ma quelli lo riterranno con dolce violenza, indicandogli co' bastoni un vicino castello ove riposarsi. *In medio navis ecclesiae* starà infatti un tabernacolo per figurare il castello di Emaus (*in similitudinem castelli Emaux praeparatum*): ivi quei tre ascenderanno, cenando col Signore che loro spezzerà il pane, e poi sparirà dagli occhi loro improvvisamente (*subito recedens, ab oculis eorum evanescat*). [1] Nell'*Ufficio dei Pastori* che la Chiesa rotomagense celebrava per la festa del Natale, troviamo il presepe posto dietro l'altare, e allato una immagine di Maria (*et imago Sanctae Mariae sit in eo posita*): ove, non essendo la Vergine destinata a parlare, è chiaro che si preferisse ad un chierico travestito una bella immagine muliebre, di legno o di cera. Intanto un fanciullo posto in alto innanzi al coro in figura di Angelo faceva noto il nascimento ai pastori, e questi si avanzavano cantando un inno di gloria, al quale si accordava il canto di giovanetti sparsi, *quasi Angeli*, su per le vôlte della chiesa (*in voltis ecclesiae*). Qui ai pastori venivano incontro due sacerdoti in dalmatica, che figuravano da levatrici (*quasi obstetrices*), [2] diman-

[1] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 117.

[2] Le levatrici sono due, appunto perchè tante se ne trovano assistenti al parto di Maria negli Evangelj apocrifi, dove hanno nome di Gelome e Salome. Vedi Baunet, *Les Évang. apocryph.*,

dando loro che cosa volessero; e saputolo, aprivano le cortine e mostravano la Madre ed il Pargolo, terminando il piccolo dramma coi cantici della liturgia natalizia, e facendovi succedere immediatamente dopo la Messa. [1]

Come facile si scorge da queste notizie, assai semplice era l'ordito e l'assetto dei Drammi liturgici: non si però che, mentre essi formavano parte integrale del sacro rito, non intendessero anche a porgersi innanzi ai fedeli in forma tale, che producesse impressione come di scenico ludo. Abbiamo veduto quanta cura si ponesse che le *personae*, i personaggi, fossero vestite di abiti adatti al loro carattere storico; ed altre *didascalie* inserite nei libri liturgici ci fanno vedere come nell'esplicarsi dell'azione si cercasse ottenere l'illusione propria allo spettacolo teatrale, per quanto i tempi ed i luoghi lo concedessero. Così, nell'*Ufficio del sepolcro* di Rouen si raccomanda che l'Angelo, favellato ch' egli abbia colle Marie, *citissime discedat:* [2] e il Cristo dopo aver annunziato la sua riapparizione in Galilea, *hoc finito, se abscondat.* [3] La Maddalena nell'*Ufficio della Resurrezione* conservato in un manoscritto della Biblioteca di Orléans, visto vuoto il sepolcro, si affretta (*pergat velociter*) verso i Discepoli: de' quali l'uno, Giovanni, come più giovane, si avanza il primo, l'altro (*senior vero*) più tardo. [4] Tutti i moti ed i gesti venivano accuratamente predisposti e rigidamente regolati, come si conveniva alla gravità di una festa religiosa, non lasciando agli attori maggior libertà nel loro giuoco semiteatrale, di quella che si lasciasse al sacerdote nel suo ufficio rituale. Nel *Pianto delle Marie* che il Coussemacker ha tratto da un Processionale di Cividal del Friuli, al testo poetico e alle note musicali vengono continuamente intramezzate le più minute istru-

Paris, Franck, 1863, pag. 134; Migne, *Dictionn. des apocryph.*, Paris, 1856, I, col. 1023, 1072; *Dictionn. des Myst.*, col. 528.

[1] Du Méril, pag. 147. Cfr. un altro simile ufficio nel Coussemacker, pag. 239, e nel Clément, pag. 97.

[2] Du Méril, pag. 97. Cfr. Coussemacker, pag. 254.

[3] Id., pag. 98.

[4] Id., pag. 113. Cfr. Coussemacker, pag. 190.

zioni sugli atteggiamenti che deve assumere il personaggio, e a chi volgersi, e come: *Hic vertat se ad homines cum brachiis extensis.... Hic percutiat pectus.... Hic, inclinato capite, sternat se ad pedes Christi.... Hic manus elevet.... Hic percutiat manus.... Hic demonstret populo, projiciendo se.... Hic vertat se ad Mariam, suas lacrimas ostendendo.... Hic salutet Mariam.... Hic amplectetur unam Mariam ad collum.... Hic aliam.... Hic se flectit genibus ante crucem.... Hic se ipsam ostendat.... Hic salutet Mariam manibus tantum.... Hic se vertat ad populum.... Hic relaxet manibus*, e così di seguito. [1] Anche l'aria del volto e il modo della recitazione dovevano essere conformi ai diversi momenti del sacro dramma, e scrupolosamente erano insegnati agli attori. La Maddalena, avvicinandosi ai Discepoli, dopo trovato vuoto il sepolcro, parli ad essi *quasi tristis:* [2] l'Angelo che sta sul monumento, dicendo alle Marie l'evangelico: *Quem quaeritis*, lo proferisca *humili voce:* [3] e le Marie stesse, recando profumi alla tomba del Maestro, precedano *vultibus submissis*, [4] mentre i Magi dovranno avanzarsi *cum gravitate*, [5] ed Erode ne' suoi atti sembrare *furore accensus.* [6]

Ad accrescere l'illusione concorreva certamente l'esplicarsi del dramma non in un solo punto, ma in varie parti del tempio, simboleggianti la reale distanza da luogo a luogo. Così i Magi nell'*Ufficio della Epifania* venivano innanzi ciascuno *de angulo suo, quasi de regione sua;* [7] e nella *Resurrezione di Lazzaro*, questi stavasi *in domum suam*, mentre Cristo coi Discepoli era *in plateam*, donde poi partiva andando *quasi in Galileam*, ed i Giudei ritiravansi in altro lato, *quasi in Yerusalem*, e Simone e Marta anche più lunge, *quasi in Betania.* [8] Nella *Resurrezione* conte-

[1] Coussemacker, pag. 292.
[2] Du Méril, pag. 113. Cfr. Coussemacker, pag. 190.
[3] Id., pag. 90.
[4] Id., pag. 97.
[5] Id., pag. 151.
[6] Id., pag. 167. Cfr. Coussemacker, pag. 162.
[7] Du Méril, pag. 164. Cfr. Coussemacker, pag. 158.
[8] Id., pag. 213. Cfr. Coussemacker, pag. 220.

nuta in un manoscritto di Tours, da una parte sta coi suoi militi il feroce Pilato, e il rimanente della chiesa appartiene ai seguaci di Cristo: le Marie, infatti, comprano gli unguenti da un *Mercator* che sta *ante ostium ecclesiae:* [1] indi vanno e tornano dal sepolcro: e poi la Maddalena canta un lamento, *stans in sinistra parte ecclesiae.* [2] L'*Ufficio della Epifania* spesso, pel ricco corteggio dei Re e il suo ritorno da altra via, rendeva immagine di una vera processione, [3] che trionfalmente percorresse tutte le parti del tempio sino all' altar maggiore.

Anche senza niun altro amminicolo, bastava questo andamento vario e animato, perchè lo spettatore, familiare col sacro argomento, indovinasse da per sè quali erano i diversi luoghi, ove il dramma venivasi svolgendo; ma questi avevan puranco assai spesso un' appropriata configurazione, che li faceva riconoscere senza dover troppo fidare nella discrezione del pubblico. Vero è che gli strumenti dell' apparato scenico erano quali poteva offrirli cotesta nuova infanzia dell' arte: ond' è che nella *Passione* di Francoforte un *dolium positum in medio* significava il pinnacolo del tempio, e un altro *dolium* il *montem excelsum,* dove Satana rapiva Cristo ponendo ai suoi piedi le ricchezze del mondo. [4] E già nell'*Ufficio dei Viaggiatori* abbiam visto che un *tabernaculum in medio navis ecclesiae praeparatum* dava immagine del Castello di Emaus; [5] e per altri drammi si deve sup-

[1] Errerebbe dunque il Magnin (*Journ. des Sav.*, 1860, pag. 537), quando, per sostenere la sua dottrina che niun Mistero volgare o *farcito,* o men semplice degli Ufficj liturgici, venisse mai cantato in chiesa, afferma, riferendosi al presente dramma, in che l' azione è più complicata che altrove e l' autore vi ha fatto sfoggio di poesia, che *une didascalie nous apprend formellement qu'il a été joué non pas dans l'église, mais sur le parvis: ante ostium ecclesiae.* — Qui l'*ante* può essere inteso dal di dentro, non dal di fuori della chiesa: ad ogni modo si vede da tutto il resto, che questa *Resurrezione* dovè essere anch' essa rappresentata nel tempio.

[2] Coussemacker, pag. 37.

[3] Du Méril, pag. 153: *Et moveat processio.... Processione in navi ecclesiae constituta, stationem faciant,* etc.

[4] Du Méril, pag. 300.

[5] Id., pag. 119.

porre che vi fossero di buon ora dei luoghi determinati, o, come vedremo essersi fra noi detto più tardi, dei *luoghi deputati*, che rappresentassero il Monte Oliveto, [1] la regione di Galilea, [2] il lido del mare, ove Cristo andava a chiamar Pietro, [3] ed altre città o paesi o palagi o parti di palagio, ove più di frequente la tradizione poneva il succedersi dei fatti. Però tutto questo assetto scenico doveva sul primo essere, naturalmente, assai povera cosa, come anche il macchinismo dei fantocci, onde abbiam trovato traccia nell'Ufficio di Natale, [4] e quello dei fuochi lavorati, necessarj alla celebrazione della Pentecoste e dell'Epifania, per le lingue infuocate e per la stella precedente i Re Magi. [5]

Destinato com'era a rendere più intelligibile al popolo dei credenti il senso storico della festa ecclesiastica, e per mezzo dell'affetto commosso dall'illusione averlo più devoto partecipe al sacro rito, il Dramma liturgico precedeva la cerimonia religiosa; e alla fine di esso (*statim*) [6] intuonavasi il *Te Deum* o il *Magnificat*, secondo le ore canoniche, [7] o si celebrava la Messa, [8] e coloro che sino a quel momento avevano in vesti appropriate rappresentato le diverse persone della evangelica leggenda, riprendevano ciascuno, e spesso senza neanche spogliarsi, la propria

[1] Du Méril, pag. 136.
[2] Id., pag. 179. Cfr. Coussemacker, pag. 177.
[3] Id., pag. 127.
[4] Id., pag. 147.
[5] Id., pag. 155, 168, 197. Cfr. Coussemacker, pag. 163, 247.
[6] Ad esempio: *Postea, statim incipiatur Missa:* Coussemacker, pag. 241.
[7] Ad esempio: *Quo finito, si factus fuerit ad matutinas, incipiat* Te Deum laudamus, *si vero ad vesperas,* Magnificat: Du Méril, pag. 254.
[8] Ad esempio: *Hoc finito, incipiatur Missa:* Du Méril, pag. 150. Quando il Dramma sacro eccessivamente ampliato cessò di essere forma della liturgia, senza tuttavia perdere il suo significato religioso e divoto, la Messa spesso fu celebrata prima, anzichè dopo, quasi per chiedere l'approvazione del cielo, e predisporre gli animi a spirituale edificazione. Così nel 1488 ad Amiens prima di cominciare il *Mistero della Passione* fu cantata in mezzo all'arena una Messa solenne: vedi Magnin, *Journ. des Sav.*, 1847, pag. 153.

parte nell' Ufficio liturgico. Così nel dramma dei *Pastori*, questi cantavano il *Gloria*, l'*Epistola* e i *Tropi*, e uno di loro recitava la lezione: *Populus gentium*, mentre gli altri due intuonavano dal pulpito il *Tecum principium*, e al sacerdote celebrante era riserbata l' antifona. [1] Tale anzi, e sì stretta era la relazione del rito ecclesiastico col Dramma liturgico, che a ragione il Du Méril osserva come in uno di tali Ufficj il personaggio di Gesù, consacrando il pane e il vino e celebrando la Messa, doveva certo essere il sacerdote stesso offerente all' altare, e il dramma perciò immedesimarsi col rito. [2]

Nè soltanto era cosa ecclesiastica il dramma, ma solo il Clero, alto e basso, ci prendeva parte, assumendo la rappresentanza dei personaggi femminili, come già abbiam visto per ripetuti esempj. [3] Il popolo vedeva ed ascoltava:

[1] *Postea statim incipiatur Missa, et Pastores regant chorum, et cantent* Gloria in excelsis Deo, *et Epistola et Tropa. Et unus pastorum legat lectionem:* Populus gentium. *Subdiaconus tunica indutus legat Epistolam, nullo gradale intercerto. Duo pastores cantent in pulpito gradale:* Tecum principium. *Duo de majori sede cantent in pulpito:* Alleluja, Dominus dixit. *Finita Missa, sacerdos qui Missa cantaverit, vertat se versus Pastores, et dicat hanc antiphonam usque ad* Natum: Coussemacker, pag. 241.

[2] Du Méril, pag. 136, nota 2.

[3] *Duo presbyteri dalmaticati de majori sede, quasi obstetrices:* Du Méril, pag. 149. — *Tres diaconi de majori sede, induti dalmaticis, et amictus habentes super capita sua ad similitudinem mulierum:* Id., pag. 96. — *Tres fratres praeparati et vestiti in similitudinem trium Mariarum:* Id., pag. 110. — *Tres parvi vel clerici, qui debent esse Mariae:* Coussemacker, pag. 37. Il Clément, *Op. cit.*, pag. 221, crede tuttavia che in un Ufficio pasquale da lui pubblicato le Marie sieno veramente donne, perchè le didascalie recano soltanto *Tres mulieres*. È però da osservare che codesto ufficio corrisponde a quello stampato dal Du Méril (pag. 94) e dal Coussemacker (pag. 254), ove è detto: *Tres fratres qui erunt mulieres*. Anche il Magnin, *Journ. des Sav.*, 1846, pag. 635, e il Sepet, *Bibl. de l'Éc. des Chart.*, 1867, pag. 250, sono d' opinione che i personaggi femminili fossero sempre affidati a giovani chierici, e il primo non trova a tal consuetudine eccezione anteriore a quella dell' anno 1468 a Metz, ove una giovinetta fece la parte di Santa Caterina, e tanto bene, che si maritò riccamente ad un gentiluomo *qui d'elle s'enamoura par le grand plaisir qu'il y prist*, come dice una memoria contemporanea. Po-

nè forse altrimenti partecipava all' ufficio, che facendo coro ai sacerdoti nel *Gloria* e nell'*Osanna*, o affollandosi intorno alle immagini dell' Infante e del Crocifisso nel presepio e nel sepolcro a tal uopo addobbati e disposti. [1] Il Clero soltanto apprestava siffatte cerimonie, e compilava l' orditura del dramma; dapprima, come vedemmo, colle sole parole rituali, poi amplificandole, e insieme congiungendo i varj episodj con intercalazioni che, al possibile, ritenevano l'indole stessa dell'ordito primitivo. Nè questi infarcimenti, fatti in bel modo, erano dall'Autorità ecclesiastica disapprovati e banditi, sebbene riconosciuti apocrifi; [2] e solo in età più tarda, e particolarmente negli Ufficj drammatici delle abbazie e dei conventi fa capolino una certa tendenza agli sfoggi poetici. Nell'*Adorazione de'Magi* del manoscritto orleanese troviamo, infatti, evidenti rimembranze virgiliane; [3] ma, oltrechè sono poste in bocca ad un personaggio profano, ad Erode, si sa che quell'Ufficio era proprio dell'abbazia di San Benedetto sulla Loira, [4] e a niuno è ignoto

trebbe tuttavia additarsene un esempio anteriore d'assai, dell'anno 1286, dacchè nell'Ufficio del Sepolcro dell' abbazia di Origny, pubblicato dal Coussemacker, pag. 271, le Marie erano certamente tre donne (pag. 341-42); se non che cotesto monastero non era di frati, ma di monache, e in tal caso le religiose, come nota il Sepet, potevano senza offesa alla regola prender parte agli ufficj così ordinarj come drammatici. — Nel 1547 a Valenciennes troviamo altra menzione con data certa di personaggi femminili sostenuti da donne: vedi Leroy, *Etudes sur les Mystères:* Paris, Hachette, 1837, pag. 129. Uno scrittore dei principj del XVI secolo, Du Rivail, *De Allobrogibus libri novem*, pag. 48, ricorda una Francesca *Buateriae* di Grenoble *quae Christi matrem imitabatur, corporis motu, vocisque figura, pronuntiatione et facundia.... ut omnes in admirationem adduxerit:* vedi Du Méril, pag. 79 in nota.

[1] Ad esempio: *Postea invitent populum circumstantem ad adorandum infantem:* Du Méril, pag. 163.

[2] *Si qui autem habent versus de hac representatione compositos, licet non authenthicos, non improbamus:* Durandi, *Rational. divin. offic.*, VI, 110.

[3] *Quod genus? unde domo? Pacem ne huc fertis an arma?* (Cfr. *Æn.*, VIII, 112.) *Quae sit causa viae, qui vos vel unde venistis?* (Cfr. *Id.*, IX, 376.) Vedi Du Méril, pag. 164, 166.

[4] Du Méril, pag. 162. Cfr. Coussemacker, pag. 326.

come, nella famiglia ecclesiastica, fossero i monaci particolarmente versati nelle antiche lettere e nella latina poesia.

Come fattura tutta ecclesiastica, il Dramma liturgico è naturalmente scritto nella lingua del rito: nè si potrebbe pensare che avesse potuto esser altrimenti composto che nella universale favella della Chiesa, se anche già gl' idiomi volgari fossero stati da tanto. Vedremo più innanzi, che il Dramma liturgico perdè l' indole sua primitiva, si mutò in altro genere ed ebbe altra forma, allorquando a poco a poco permise agl' idiomi nazionali di entrare nel dialogo drammatico. Intanto, e per un tempo non breve, presso i popoli neolatini come presso le nazioni settentrionali, l'idioma del Dramma sacro fu quello stesso della liturgia. E a meglio mostrarne i legami col rito aggiungasi anche che in quel primo periodo i Drammi liturgici erano non già recitati, ma cantati: e la loro musica, come è chiaro dalla pubblicazione del signor Coussemacker, è quella stessa che accompagnava le religiose funzioni, cioè una melodia piana, regolata secondo l' intonazione del canto fermo, sebbene sottoposta a certe leggi di ritmo e di accentuazione, che tuttavia nulla hanno di comune colla esatta misura del tempo.[1] Anzi, come il testo, secondo sia più o meno aderente ai libri sacri e liturgici, ne porge sicuro indizio di maggiore o minore antichità, così è pure della musica: dacchè quella degli Ufficj più vecchi è prettamente liturgica, e soltanto alle parti nuovamente interpolate si accomoda una melodia speciale, che però serba il carattere del rimanente. Ma quando cominciano ad apparire quei drammi, ove il testo sacro altro ormai non è se non tèma sempre più ampliato e diffuso, sicchè si abbia quasi una libera composizione scenica; allora principia pur anche un diverso modo di musica, ove tengono il campo l'armonia e gli strumenti, e che finisce coll'impadronirsi anche dei pezzi prettamente liturgici.[2]

Se non che, potrà dimandarsi, qual fu il tempo, nel quale ha da porsi il nascimento del Dramma liturgico? Su questo proposito, come in ogni altra consimile ricerca di

[1] Coussemacker, pag. XIII.
[2] Id., pag. XV.

origini, è difficile affermare alcun che di ben certo: diremo soltanto come quegli che a' dì nostri, prima e forse meglio di ogni altro, studiò il Dramma cristiano, il dotto accademico francese Carlo Magnin, non esitò a far risalire gli Ufficj drammatici ad età assai remota,[1] ricordando prima di tutto l'editto del Concilio costantinopolitano del 692, nel quale i Padri, per timore che il dogma della umanità di Cristo non avesse a svanire fra le sottigliezze del simbolismo orientale, ordinarono che il Redentore si rappresentasse *humana forma* anche negli episodj dolorosi della Passione, dal che avevano sino allora rifuggito la liturgia insieme e l'arte nelle varie sue manifestazioni.[2] Rammenta egli, dipoi, le invasioni barbariche e saracene, e la gran notte dell'età media, allorchè il mondo pareva sempre più avvicinarsi all'ultimo dì, sicchè la liturgia, già lieta e serena, si andò sempre più velando di cupa tristezza, e nella festa capitale della Pasqua l'esultanza per la Resurrezione e l'Ascensione cedettero il luogo alle meste rammemorazioni della Crocifissione e della Sepoltura, consueto tèma dei futuri Ufficj drammatici pasquali. Or questo mutamento nell'indole della liturgia avvenne in un tempo che si potrebbe porre fra l'VIII e il IX secolo: e anche la latinità di alcuni Ufficj drammatici si potrebbe ragionevolmente far risalire a cotesto tempo. Così pure, secondo il Magnin,[3] i riti del Natale comincerebbero circa l'età stessa a volgere il loro carattere originariamente lirico verso la più animata forma del dramma: e altrettanto dicasi per le altre principali solennità religiose. L'impulso cominciato lentamente da tempi più remoti sarebbe continuato con moto perenne; e nel secolo XI e XII gli Ufficj ecclesiastici sarebbero giunti al massimo esplicamento

[1] *Journ. des Sav.*, 1860, pag. 528 e segg.

[2] Le scene della *Passione* sono quasi interamente escluse dai monumenti primitivi del Cristianesimo, e le poche eccezioni sono indicate, fra gli altri, dal MARTIGNY, *Dictionn. des antiquités chrétienn.*: Paris, Hachette, 1865, pag. 511. Vedi anche CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della pittura in Italia*: Firenze, Successori Le Monnier, 1875, I, 50, 83-84, 89, 97, 129, 182, 237.

[3] *Journ. des Sav.*, 1861, pag. 484.

drammatico,[1] senza cessare ancora di esser riti del tempio, ma senza essere ancora venuti a forma teatrale.

Tale è, dunque, quale abbiamo cercato descriverlo, il Dramma liturgico, che assumerà altro nome e maggiore spiegamento, venendo in potestà del laicato, uscendo dal tempio e producendosi nelle favelle nazionali e volgari. Ma nel primo tempo fu quale più sopra dicemmo; e, sebbene di semplicissima composizione, non però era meno atto a ottenere il fine, cui era destinato. Grave e solenne di natura e di origine non aveva in mira il sollazzo dei fedeli, ma l'edificazione spirituale: e perciò non cercava, a comporsi in tutte le sue membra, se non parole rese venerande dall' autorità della tradizione, e conformi all' austera santità del rito. In siffatta tenuità sua, tanto maggiore quando si confronti colla perfetta immagine del dramma, rispondeva non pertanto alla ingenuità delle fantasie medioevali: ma sponendosi innanzi agli altari e svolgendosi fra le navate del tempio, ebbe e doveva avere tutta la maestà di una solenne cerimonia del culto.

Ma se di qui volgeremo gli occhi al passato e al futuro, troveremo che, sorto dal canto liturgico, il nuovo Dramma cristiano si avvia a grado a grado a compiere la sua orditura e rafforzarla, insieme congiungendo, come già il Dramma greco, ma con meno felice temperanza, le ragioni della lirica e dell'epica: sicchè avendo cominciato dall'essere soltanto un canto alterno dei sacerdoti fra loro e col popolo,[2] finirà ben presto in un racconto rappresentato.

[1] Secondo il sig. Léon Gautier, *Cours d'histoire de la Poésie latine au moyen-âge*, Leçon d'ouverture: Paris, Le Clerc, 1866, pag. 32, l'ultimo grado di ampliazione drammatica gli Ufficj liturgici l'avrebbero ricevuta dai *Tropi*, che per interpolazione s' intromisero durante l' XI e XII secolo, non solo nel *Breviario*, ma anche nelle *Epistole* e nei *Vangeli*.

[2] Dell' antichità del canto alterno presso i credenti in Cristo, ci è testimonio la famosa *Epistola* di Plinio, V, 97: *Carmen Christo quasi Deo, dicere secum invicem*. Consulta in proposito Fétis, *Hist. génér. de la Musique*: Didot, 1824, IV, pag. 69.

V.

La Chiesa e il nuovo Dramma.

Ma se il nuovo dramma si svolse entro la Chiesa per naturale ampliazione dal rito liturgico, ciò non vuol dire che a produrre il fatto non concorressero anche altre cause che diremmo di natura esteriore.

Non è, invero, ignoto a nessuno come, nei primi secoli del Cristianesimo e durante tutta l'età media, molti avanzi della gentilità, specialmente nei costumi, rimanessero tuttavia in mezzo alle plebi, e di quando in quando riapparissero, sviando i cuori e le menti dalla purità del dogma e dalla devozione agli ufficj. Nella gioia dei giorni festivi risorgevano quei giuochi tradizionali, quei profani sollazzi, quelle canzoni oscene, che i propagatori della nuova fede con tanta cura avevano cercato di estirpare, e che, come putredine da cadavere, rigerminavano laddove specialmente il Paganesimo aveva avuto insieme la culla e la tomba. Rimaneva tuttavia l'uso di celebrare festivamente le calende di Gennajo, [1] e i primi giorni di Marzo: [2] s'invocava Bacco nei lieti giorni della vendemmia, [3] e si ricordava tuttavia il nome di Giano, caro di padre in figlio ai Latini: [4] le vigilie delle feste dei Santi davano

[1] Conc. Turon. II, can. XXVI: *Cognovimus nonnullos inveniri sequipedas erroris antiqui qui kalendas januarii colunt:* Labbè, *Concil.*, V, 863. — Concil. Antisidion., can. I: *Non licet kalendis januarii vetula aut cervolo facere vel strenas diabolicas observare:* Id., V, 957. — Zacher. Pap., *Epist. VI: De kalendis vero januariis.... quae gentili more observari dixisti apud b. Petrum apost. vel in urbe Roma.... detestabile et perniciosum esse judicamus:* Id., VI, 1500.

[2] Concil. Trull., can. LXII: *Kalendas.... et qui in primo Martii mensis die fit conventum.... omnino tolli volumus:* Id., VI, 1169.

[3] Concil. Trull., can. LXII: *Neque execrandi Bacchi nomine uvam in torcularibus exprimentes, invocent:* Id., *ibidem.*

[4] Conc. Turon., can. XXVI: *Cum Janus homo gentilis fuerit, rex quidem, sed Deus esse non potuit:* Id., V, 863.

occasione ad ogni maniera di rallegramenti e di spassi: [1] per l'Ascensione facevansi giuochi e corse di cavalli; [2] per la Pasqua e pel Natale, veglie chiassose e gazzarra per le vie. [3] Alle dedicazioni delle chiese e per le feste dei Martiri si formavano numerosi cori di donne, che cantavano versi empj ed osceni: [4] un giullare, un ciurmadore, un mimo, con lascivia di parole e di gesti, aveva bene spesso potere di attrarre il popolo fuor della chiesa, e chiamarselo attorno sulla piazza: nè il solo Boccadoro vide più d'una volta abbandonati a un tratto i suoi sermoni da una plebe avida di mondani trattenimenti. Questo volgo, nel cui animo le antiche tradizioni contrastavano ancora colla vita novella, considerava la chiesa come casa comune e universale ritrovo, [5] nè si guardava dal portarvi dentro i suoi grossolani sollazzi. Vi si tenevano perciò festini, che nulla ave-

[1] Concil. Avenion., can. XVII: *Statuimus ut in Sanctorum vigiliis in ecclesiis histrionicae saltationes, obsceni motus seu choreae non fiant:* Id., XI, I, 48.

[2] Concil. Cloveshov., II, can. XVI: *Tres dies ante Ascensionem Domini.... uti mos est.... idest in ludis et equorum cursibus*, etc.: Id., VI, 1578.

[3] Const. Childeb.: *Noctes privigiles cum ebrietate, scurrilitate, vel canticis, etiam in sacris diebus, Pascha, Natale Domini et reliquis festivitatibus, vel adveniente die dominico, dansatrices per villas ambulare*, etc.: Id., V, 811.

[4] Conc. Cabilon., can. XIX: *Omnibus noscitur esse indecorum, quod per dedicationes basilicarum, aut festivitates Martyrum, ad ipsa solemnia confluentes, chorus femineus turpia quidem et obscaena cantica decantare videntur, dum aut orare debent aut clericos psallentes audire. Unde convenit ut sacerdotes loci talia a septis basilicarum vel porticibus ipsarum, ac etiam ab ipsis atriis vetare debeant, et arcere:* Id., V, 391. — Stat. S. Bonifac., cap. XXI: *Non licet in ecclesia choros saecularium et puellarum cantica exercere:* Id., VI, 1891. — Synod. Roman., can. XXXV: *Sunt quidem et maxime mulieres, qui festis ac sacris diebus atque Sanctorum natalitiis.... ballando, verba turpia decantando, choros tenendo ac ducendo, similitudinem paganorum peragendo.... non solum se perdunt, sed etiam alios deprimere attendunt:* Id., VIII, 112. — Leo P., *Homel.: Cantus et choros mulierum in ecclesia vel in atrio ecclesiae prohibete:* Id., VIII, 37. — Cfr. S. Basil., *Homel. XIV.* — S. August., *Sermon. CCCXI.*

[5] Conc. Mogunt., can. XL: *Praecipimus ut in ecclesiis.... placita saecularia minime fiant:* Id., VII, 1250.

vano della purità delle agapi antiche;[1] vi si dormiva pur anco;[2] vi si facevano echeggiare disoneste canzoni,[3] e le danze dal piazzale e dal portico[4] irrompevano spesso nel cimitero,[5] e nella stessa chiesa.[6]

Era perciò ottimo consiglio che il Clero non ponesse ostacolo alla nuova forma che spontanea sorgeva dall'antica liturgia, e che per tanti vincoli le stava congiunta. Non oseremmo dire che fosse aperto disegno del Sacerdozio il distruggere coi devoti spettacoli ogni avanzo di Paganesimo: ma però appariva ben chiaro come l'umore della plebe facilmente si acquetasse in siffatte rappresentazioni, dalle quali niun detrimento riceveva ancora la fede, e che

[1] Conc. Cartagin., can. XXX: *Ut nulli episcopi vel clerici in ecclesia convivantur, nisi forte transeuntes hospitiorum necessitate illic reficiantur. Populi etiam ab hujusmodi conviviis, quantum fieri potest, prohibeantur:* Id., II, 1171. Cfr. Can. Eccl. Afric., XLII: Id., II, 1069; Concil. Vulg. dict. Afric.: Id., II, 1644. — Concil. Antisiod.: *Non licet.... convivia in ecclesia praeparare:* Id., V, 958. — Concil. Laodic., can. XXVIII: *Non oportet in locis dominicis vel in ecclesiis ea quae dicuntur agapas facere et in domo Dei comedere:* Id., I, 1502. Cfr. Concil. Quinisex., can. LXXIV: Id., VI, 1176; e Concil. Aquisgr., can. LXXX: Id., VII, 1361.

[2] Concil. Laodic., can. XXVIII: *Non oportet in locis dominicis vel in ecclesiis.... accubiter sternere:* Id., I, 1502. Cfr. Concil. Quinis. e Aquisgr., *loc. cit.*

[3] Concil. Laodic., can. XV: *Non oportet praeter canonicos cantores.... aliquos alios canere in ecclesia:* Id., I, 1499. — Id., can. LIX: *Non oportet privatos et vulgares aliquos psalmos dicere in ecclesia, nec libros non canonicos:* Id., I, 1508. — Conc. Mogunt., can. XLVIII: *Canticum turpe atque luxuriosum circa ecclesias agere omnino contradicimus:* Id., VII, 1251. — Conc. Antisiod.: *Non licet in ecclesia choros saecularium, vel puellarum cantica exercere:* Id., V, 958.

[4] Conc. Bracar., can. LXXX: *Si quis ballationes ante ecclesias sanctorum fecerit, seu qui faciem suam transformaverit in habitu muliebri, et mulier in habitu viri, emendacione polliciter tres annos poeniteat:* Id., V, 904.

[5] Conc. Paris., can. XVIII: *Prohibemus ne choreas mulierum in caemeteriis vel in locis sacris,... deduci permittant:* Id., XI, I, 79. — Synod. Bejoc., can. XXXI: *Prohibeant sacerdotes.... choreas in ecclesiis vel caemeteriis duci:* Id., XI, II, 1454.

[6] Concil. Brugen., can. XXII: *Choreas in omnibus ecclesiis fieri penitus inhibemus:* Id., XI, II, 1257.

saziavano intanto il desiderio di nuove e mirabili cose, proprio all'umana natura. Nato presso agli altari e governato dalla mano prudente del Clero, il Dramma liturgico era strumento attissimo a chiamare i fedeli in chiesa, e coll'attenzione eccitata insieme e soddisfatta farlo partecipe ad un cerimoniale, donde sempre più veniva escluso per opera di un ordine privilegiato. Ed è pur certo questo che, laddove sino a tutto il secolo decimo sono continue le lagnanze dell'Autorità ecclesiastica e dei sacri scrittori per la frequenza dei fedeli e persin de' chierici agli spettacoli profani, e pel loro dilettarsi ai giuochi degl'istrioni,[1] nell'undicesimo e nel dodicesimo mancano invece testimonianze consimili del persistere in quegli usi eredati dal Paganesimo:[2] onde si potrebbe argomentare, che allora già la Chiesa avesse vinto ogni contrasto, e la plebe si contentasse ormai della ricchezza e novità degli apparati liturgici, che vedemmo circa cotesto tempo appunto aver preso vero carattere drammatico.

[1] Concil. Laodic., can. LIV: *Quod non oporteat sacerdotes aut clericos quibuscumque spectaculis in scenis aut in nuptiis interesse, sed ante quam thymelici ingrediantur exurgere eos convenit:* Id., I, 1514; Cfr. Conc. Aquisgr., can. LXXXIII: Id., VII, 1361. — Concil. Cartag. III, can. XI: *Ut filii episcoporum vel clericorum spectacula saecularia non exibeant, sed nec spectent:* Id., II, 1169. — Conc. Cartag. IV, can. LXXXVIII: *Qui die solemni, praetermisso solemni ecclesiae conventu, ad spectacula vadit, excommunicetur:* Id., II, 1206. — Concil. Agathens. LXX: *Clericum scurrilem et verbis turpis joculatorem ab officio retrahendum:* Id., IV, 1394. — Capit. Mart. Bracar. LX: *Non liceat sacerdotibus vel clericis aliqua spectacula in nuptiis vel in convivio spectare, sed oportet ante quam ingrediantur ipsa spectacula, surgere et recedere inde:* Id., V, 912. — Cfr. Concil. Quinisex., can. LXII: Id., VI, 1169; Conc. Magunt., can. X: Id., VII, 1244; Concil. Turon., can. VI, VII: Id., VII, 1262; Concil. Cabilon. II, can. IX: Id., VII, 1274; Concil. Parisiens., IV, can. XXXVIII: Id., VII, 1624; Synod. Regiatic., can. III: Id., VIII, 62. Nel VII secolo Eusebio, vescovo di Barcellona, fu deposto dall'ufficio, perchè *en el teatro los farsantes representaron algunas cosas tomadas di la vana supersticion de los dioses, que ofendian las orejas cristianas:* Mariana, *Hist. gener. de Esp.*, VI, 3.

[2] Vedi Douhet, *Dict. des Myst.*, col. 24.

Ma poichè tutto ciò accadde lentamente e per forza di consuetudini che l'una Chiesa prese ed imitò dall'altra, non già per comune accordo o per opera dell'autorità somma, si potrà dimandare che cosa pensasse cotesta autorità, quando le foggie della liturgia sempre più si appressarono a quelle dei soppressi ludi teatrali. E' ci par chiaro che in questi primi tempi la Chiesa non prescrivesse, ma neanche proscrivesse il Dramma liturgico. Non lo prescrisse, perchè, come facilmente intenderà ognuno, non era opportuno ordinare che la liturgia se lo appropriasse qual forma necessaria: non lo proscrisse, perchè ancora non offriva nessun inconveniente, anzi apportava qualche vantaggio. Di più, l'ampliamento drammatico del sacro rito fu così lontano da premeditato consiglio e lento per modo, che soltanto dopo un lungo periodo, e percorsa una serie d'inavvertibili mutazioni,[1] dovettero gli Ecclesiastici avvedersi che lo spettacolo cacciato dai teatri erasi rifugiato nelle basiliche. Se non che, tanta era ancora la libertà delle diocesi, e il concetto dell'unità religiosa così lungi da un vincolo di uniformità materiale, che il Dramma liturgico potè a lungo durare come consuetudine largamente diffusa, senza essere nè apparire istituzione della Chiesa universale. Ma quando il laicato portò in esso il suo spirito mondano, e mutò la comune lingua latina nei nuovi volgari nazionali, allora soltanto l'Autorità ecclesiastica, rappresentata dai Pontefici e dai Concilj generali o particolari, dai Vescovi e dai Capitoli, respinse dal tempio uno spettacolo, che ormai di sacro null'altro aveva se non il nome e l'origine.

Vediamo allora Innocenzo terzo condannare severamente nel 1210 i ludi teatrali nelle chiese, e censurare

[1] Una notevole dimostrazione di questo lento svolgersi del Dramma ecclesiastico ci è data dal Delisle in un articolo della *Romania*, IV, 1: *Le Mystère des Rois Mages dans la cathédrale de Nevers*, ove si arrecano un testo semplicissimo e scarno del secolo XI, e un altro già ampliato e distinto con personaggi del secolo XII. Il confronto fra i due testi riesce utilissimo a farsi un'idea dell'organico svolgimento del Dramma ecclesiastico.

gli Ecclesiastici che vi prendessero parte: *Interdum ludi fiunt in ecclesiis theatrales; et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus festivitatibus, Diaconi, Presbyteri, et Subdiaconi insaniae suae ludibria exercere praesumunt. Mandamus quatenus, ne per huiusmodi turpitudinem Ecclesiae inquinetur honestas, praelibatam ludibriorum consuetudinem vel potius corruptelam curetis e vestris ecclesiis extirpare.* [1] E poco appresso, nel 1227, il Concilio trevirense ingiunge che non si permetta ai sacerdoti *ludos theatrales fieri in ecclesia et alios ludos inhonestos:* [2] e più tardi nel 1293, il Sinodo diocesano di Utrecht: *ludos theatrales, spectacula et larvarum ostensiones in ecclesiis et caemeteriis fieri prohibemus.* [3]

Se non che a queste generali intimazioni si fanno ben presto — testimonio di contraria e ben radicata consuetudine — eccezioni parziali: onde la Glossa al decreto pontificio: *Non tamen hic prohibetur repraesentare Praesepe Domini, Herodem, Magos et qualiter Rachel plorabat filios suos, cum talia potius inducant homines ad compunctionem, quam ad lasciviam et voluptatem, sicut in Pascha Sepulcrum Domini et aliae, quae rapraesentantur ad devotionem excitandam.* [4] Ma dal secolo XIII si passa al XV senza ritrovare altri consimili decreti: segno molto probabile di muta acquiescenza e di tolleranza necessaria. Nel 1439 però, il Concilio toletano nota come *tam in metropolitanis quam in cathedralis et aliis ecclesiis nostrae provinciae consuetudo inolevit, ut, videlicet in festis Nativitatis Domini nostri Jesu Christi, et sanctorum Stephani, Johannis et Innocentium aliisque certis diebus festivis, etiam in solemnitatibus Missarum novarum, dum divina aguntur, ludi theatrales, larvae, monstra, spectacula nec non quam plurima inhonesta et diversa*

[1] Gregor., *Decret.*, III, 1, 12.
[2] Hartzheim, *Concil. German. III*, 529.
[3] Id., *ibidem IV*, 17.
[4] Se la Glossa è, come può presumersi, di Bernardo Bottone da Parma, morto nel 1266, il commento contradittorio non fu di molto posteriore al testo.

figmenta in ecclesiis introducuntur:[1] e un maggior Concilio, il basilense, consacra tutta una sessione al soggetto *De spectaculis in ecclesiis non faciendis,*[2] circa lo stesso tempo in che Sant'Antonino arcivescovo di Firenze, lagnandosi che le rappresentazioni di cose spirituali fossero con molte buffonerie mescolate, con detti e fatti iniqui e con maschere, vietava si facessero nelle chiese, nè dai chierici in alcun modo.[3]

Ma, come si vede, quel che principalmente volevasi colpire erano i trasmodamenti, e il mescolare col sacro il profano e il teatrale: il che specialmente accadeva fuori d'Italia. A tutti, invero, sono noti il *Festum asinorum*, originato dalla comparsa di Balaam nel dramma dei *Profeti di Cristo* sulla sua conosciuta cavalcatura, e diventato poi, se anche altri voglia trovarvi un recondito senso mistico,[4] occasione a burlevoli schiamazzi di plebe:[5] non che il *Festum Hypodiaconorum, Stultorum, Fatuorum, Puerorum et Innocentium,* che soleva celebrarsi, come l'altro, in al-

[1] Labbè, XIII, pag. 1460.

[2] Sess. XXI, § 11, ap. Hardouin, *Concil. VIII,* 1199.

[3] Dopo citata l'opinione di San Tommaso, che cioè l'arte degl'istrioni sia necessaria *ad conversationem vitae humanae,* essendo essa rivolta *ad solatium hominibus exibendum,* nè perciò sia da riprovarsi *dummodo moderate utantur* (2, 2, Quaest. 168, art. 3, *In respons. ad test.*), Sant'Antonino prosegue col dire: *Ita tamen quod fiat observatis debitis circumstantiis locorum, temporum et personarum, non enim decet clericum talia exercere, nec in Ecclesia nec tempore paenitentiae, ut Quadragesimae: Summ. Theolog.*, III, 8, 4, 12. Le opinioni di San Tommaso, coi commenti di Sant'Antonino, del card. Gaetani, di Ranieri pisano e di altri, sono arrecate e discusse nel *Trattato sopra l'Arte comica cavato dall'opere di San Tomaso e da altri Santi del M. R. P. Teologo* Degli Andreini: Fiorenza, Volcmar Timan germano, 1604.

[4] Clément, *Op. cit.*, pag. 172.

[5] Vedi nel Ducange a *Festum asinorum* (ediz. Henschel, III, 215) la celebre prosa dell'asino, che cantavasi a Beauvais; nonchè Du Tilliot, *Mém. pour servir à l'hist. de la fête des fous,* 1741; Cherest, *Nouvelles recherches sur la fête des Innocents*, Auxerre, 1853; Bourquelot, *Office de la fête des fous à Sens,* Sens, 1854; Jacob bibliophile, *Curiosités de l'hist. de France:* Paris, Delahays, 1858, pag. 9 e segg.

cune diocesi francesi, con libertà fescennina e colla elezione di un abate o vescovo degli stolti (*abbas, vel episcopus stultorum, conardorum, esclaffardorum*), durante le calende di gennajo: avanzo e trasformazione ultima della libertà *decembrica* dei Gentili. [1]

A tali inibizioni dell'Autorità ecclesiastica fanno riscontro quelle della Potestà civile: fra le quali merita special menzione un editto di Alfonso X di Castiglia dell'anno 1260 circa. Vietasi in esso il fare buffonesche rappresentazioni, prendendovi parte il Clero vestito di abiti sacerdotali: e che, ad ogni modo, non abbian luogo in chiesa, ma ne sieno bandite *deshonradamiente*, perchè la casa di Dio fu edificata soltanto per la preghiera. Tuttavia, prosegue egli, vi sono delle Rappresentazioni che i preti possono farvi, come la Natività di Nostro Signore, che mostra come l'Angelo apparve ai pastori, e l'arrivo dei tre Magi per adorarlo, e la Crocifissione, e la Resurrezione sua nel terzo giorno: poichè cose siffatte inducono gli animi a far il bene, e rammentano fatti realmente avvenuti; ma debbonsi fare con devozione, e solo nelle grandi città e col permesso dei presuli ecclesiastici: non mai nei villaggi nè in luoghi vili, nè per guadagnarci denaro. [2]

Or tutto ciò fa veder quanta incertezza, durante non pochi secoli, abbia regnato nella legislazione così canonica come civile, a rispetto dei ludi ecclesiastici: tanto che si vietavano insieme e si permettevano osservate certe debite cautele, che ben si capisce come facilmente dovessero esser non sempre osservate. Intanto, ad onorare la coronazione o la venuta di Principi in Napoli, ad esempio, e a Firenze presceglievansi fra gli altri trattenimenti le Sacre Rappresentazioni entro le chiese, e i prelati accolti in Costanza pel Concilio del 1417 assistevano il 31 gennajo allo spettacolo della Natività, della Strage degl'Innocenti e dell'Offerta dei Re Magi, che i prelati inglesi ammanni-

[1] Ducange, sub voc. *Kalendae* (III, 959).

[2] Ticknor, *Hist. de la littérat. éspagn. trad.*, par Magnabal: Paris, Durand, 1864, I, 236; Amador de los Rios, *Hist. crit. de la literat. españ.*: Madrid, 1863, IV, 560.

vano ad onoranza dell'imperador Sigismondo.[1] Può solo supporsi, che regolato dal Clero o dai rettori dello Stato, eseguito sotto la protezione dell'Autorità ecclesiastica o civile, lo spettacolo sacro in questi casi almeno non degenerasse in baccanale secolaresco, nè lasciasse soverchio luogo a forme profane.

Ma se, scostandosi dalla primitiva sua semplicità, il Dramma liturgico si mutò in quella nuova forma che fu detta *Miracle-plays* o *Pageant* in Inghilterra, *Geistliche Schauspiele* in Germania, *Mystère* in Francia, *Auto sacramental* in Spagna, e *Rappresentazione sacra* in Italia, non però il Clero dimenticò a un tratto i diritti di paternità che poteva vantare a rispetto suo, nè lo cacciò del tutto da sè. Nè solo la liturgia ebbe qua e là a conservare alcuna immagine di dramma, ma il Clero continuò a favorire tali pompe, anche quando si fecero fuori della sua giurisdizione. Gli attori seguitarono tuttavia ad essere, in parte almeno, addetti al Sacerdozio;[2] gli addobbi furono il più delle volte forniti dal tesoro della chiesa;[3] e le ore delle funzioni furono perfino regolate con quelle delle Rappresentazioni per modo, da render possibile ai fedeli l'assistere alle une e alle altre.[4] Anzi, il dramma, nell'uscir dal tempio, onde

[1] Lenfant, *Hist. du Conc. de Constance*, II, 440.

[2] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 61, nota 4, ove tra gli altri è citato il fatto che ad Amboise nel 1507 alcuni ecclesiastici, i quali dovevano rappresentare qualche personaggio della *Passione*, ottennero la dispensa di lasciarsi crescer la barba. I preti di San Germano d'Argentan ebbero dal Papa stesso nel 1500 la licenza di recitare nei *Misteri*. In Inghilterra nel 1378 i cantori della Chiesa di San Paolo di Londra invocarono dal Re il privilegio esclusivo della rappresentazione dei *Misteri*, ai quali si erano preparati con grandi spese. Per l'Italia, vedi quel che sarà detto più oltre circa gli spettacoli sacri di Treviso nel 1261.

[3] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 62, nota 1.

[4] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 63. — L. Paris riferisce (*Toiles peintes de la ville de Reims:* Paris, 1843, I, pag. lix) che nel 1400 a Reims gli ordinatori della *Passione* pregarono *d'avancer le service de l'église les jours que l'on représenterait la* Passion, *pour y dire, devant que commencer, la messe du Saint-Esprit, et avoir les enfants de chœur de l'église pour chanter musique en ladite action.* Nel 1570

era necessità che migrasse e per la veste sempre più profana e pel bisogno di spazio e di macchinismi, si fermò generalmente, come a prima sosta, al portico, al piazzale, al cimiterio,[1] innanzi che le confraternite laiche costruissero palchi ed erigessero sale destinate alla sua più perfetta rappresentazione: e spesso un altare posticcio s'inalzava, quasi *timele* del Dramma cristiano, in mezzo alla novella arena.[2]

Ci sia lecito, intanto, ridurre alla memoria del lettore le parole del Damasceno e di Tertulliano, che abbiamo riferite più addietro. Ciò che cotesti Padri avevano detto in senso soltanto simbolico, ora è divenuto un fatto sensibile agli occhi ed agli orecchi. I misteri della fede, le geste dei Santi, vengono esposti in quella forma scenica, che essi avevano censurata, maledetta, proscritta: il teatro si è impadronito del dogma e della storia religiosa, e indi trae i suoi argomenti. Egli è che la esposizione dei casi col muoversi ed atteggiarsi dei personaggi, e quella delle opinioni col vivo contrasto delle parole e del dialogo, è cosiffatta necessità dello spirito umano, che neanche le

invece per lagnanze del curato di Sant'Eustachio la Magistratura parigina obbligava gli attori dell'*Hôtel de Bourgogne* a ritardare l'ora delle loro rappresentazioni; *un demi-siècle auparavant*, osserva finamente il SAINTE BEUVE (*Tableau de la poés. et du Théâtre au XVI siècle:* Paris, Charpentier, 1869, pag. 214), *c'était l'heure des vêpres qu'on aurait avancée.*

[1] A Forcalquier in Provenza, nel 1618, per forza di consuetudine, la tragedia di *Antigone* veniva rappresentata nel cimitero. Vedi documenti recati nella Prefazione del *Ludus S. Jacobi*, pag. XI.

[2] *Ut.... in quadam platea vel plateis congruis et honestis, infra vel extra villam, prope et supra ripparium loci, coram clero et populo, alta et intelligibili voce, lingua latina et materna, cum magna reverentia et honore ac diversis personacium et habituum generibus ad hoc congruis et necessariis, solemniter et publice vitam et miracula egregii confessoris et pontificis Machuti, recitare et exponere, missamque solemnem in pontificalibus, in platea seu plateis supradictis super altare portatili consecrato per alterum vestrum canonicorum vel alium ydoneum sacerdotem, celebrare.... licentiam et auctoritatem impertimus per presentes:* Carta del 1408 del vescovo di Langres, citata dal VALLET DE VIRIVILLE nella *Bibl. Écol. Chart.*, vol. III (1841-42), pag. 450.

più austere religioni, e i più rigidi precetti possono interamente abolirla; e la imitazione drammatica è d'altra parte così naturale all'uomo, che distrutta o menomata dalla prevalenza di un pensiero e di un affetto, che tutto padroneggino l'intelletto o il cuore, rinasce di poi necessariamente, in servigio di quel principio stesso che l'abbia anteriormente impedita. Ma che avrebbe mai detto il santo Vescovo d'Ippona, il quale aveva salutato con gioja la caduta dei Teatri, ultimo riparo dei dèmoni, [1] se cinquecento anni appresso avesse veduto l'istinto drammatico ravvivarsi, lo spettacolo scenico prender sua stanza nel tempio, e il diavolo camuffato in abiti sacerdotali preparare lentamente, sotto le brune vôlte delle navate e all'ombra degli altari cristiani, il pieno risorgimento dell'arte antica e pagana!

VI.

Svolgimento del Dramma liturgico.

Il mutamento, pel quale il Dramma liturgico, nato già dal canto alterno e dal cerimoniale ecclesiastico, fece capo a quella nuova forma, che designeremo di preferenza col nome italiano di *Sacra Rappresentazione*, fu anch'esso fenomeno naturale e quasi necessario. Rade volte, infatti, avviene che le forme capaci di ulteriore accrescimento restino ferme e morte al primo grado del loro svolgimento, quando specialmente le secondino il favore dei popoli e le condizioni dei tempi. Offerto alle plebi in scambio dei ludi teatrali, che nei secoli anteriori le allegravano, doveva il Dramma liturgico necessariamente diventare qualche cosa di simile a codesti spettacoli, dei quali non erasi al tutto perduta la memoria, e che più tardi vedransi risorgere per altri impulsi, come ornamento della civil comunanza. Ragioni d'intima natura e d'indole esteriore ajutarono in-

[1] *Per omnes civitates cadunt theatra, cadunt et fora et moenia inquibus demonia colebantur:* August., *De cons. Evang.*, I, 33.

tanto il trasmutarsi del Dramma liturgico in Sacra Rappresentazione.

Le plebi, fino ad un certo momento, furono soltanto spettatrici del Dramma ecclesiastico, del quale la composizione e la recitazione appartenevano soltanto al Sacerdozio, come prettamente sacerdotale era lo spirito, al quale esso informavasi. Ben presto però, sebbene credulo e devoto, il volgo fu, se non nojato, sazio di veder ripetere gli stessi fatti d'indole e di significazione spirituale; e per quanto la fede lo portasse a commuoversi per gli avvenimenti della Bibbia e del Vangelo, e per le azioni dell'Uomo-Dio, dovè pur desiderare che non solamente gli Angeli e la Vergine, Cristo e gli Apostoli, ma anche uomini simili a sè attraessero l'attenzione e destassero gli affetti suoi: dappoichè l'uomo è siffatto, che può esaltarsi per le cose invisibili e a lui superiori, ma non porre amore vivo, continuo, gagliardo se non a quelle, nelle quali vede riprodotto sè stesso e la propria natura. A poco a poco la cerchia della composizione drammatica, che già in sè comprendeva soltanto i fatti capitali della Redenzione, dovè ampliarsi agli altri del Nuovo Testamento, e a quelli ancora dell'Antico, che, mentre dalla fede ricevevano valore di prefigurazioni, possedevano maggior varietà ne'casi e caratteri più umani nei personaggi.

Il Clero stesso dovè ben presto accorgersi che quella semplice elaborazione delle memorie cristiane non più bastava al turbolento gregge dei fedeli, per quanto accompagnata da tutta la solennità e pompa del culto; e forse anch'egli fu stanco della continua ripetizione dei Drammi liturgici, e desiderò il vario e il nuovo. Intangibile era la liturgia, come quella che derivava le sue ragioni da una autorità tradizionale e reverita; non così, però, questi spettacoli, ai quali lo stesso Sacerdozio sapeva di aver liberamente dato origine. Ridesto era intanto il popolo, che nelle arti, nelle confraternite, nelle gilde, nelle motte affermava la sua rinnovata esistenza: ridesto era lo spirito laico, secolaresco, profano, che dava potente mostra di sè nella vita civile, nelle varie forme dell'arte, nelle opere del pensiero,

nel suono degl' idiomi nascenti. La trasformazione, alla quale andò soggetto il Dramma liturgico, è evidente segno di questo riavvalorarsi del popolo e dei suoi istinti: tanto che il Clero, non volendo o non sapendo, seguì pur esso l'andar novello di cose, e rimutò in parte il vecchio stampo dello spettacolo ecclesiastico.

Questi cangiamenti, in primo luogo, si mostrano in una forma di composizione più larga, che non fosse quella dell'antico Dramma liturgico. Il quale, come abbiam veduto, era accozzato insieme con testi sacri e rituali, e cantici ecclesiastici. Ora sul vecchio ordito s' intessono episodj, i quali a poco per volta così empiono ed infarciscono la tela drammatica, da diventarne essi la parte più cospicua e più lunga. Invece degl' inni e dei canti, che servivano quasi d' intermezzo fra un fatto e l' altro, ora si pongono in bocca ai personaggi parlate abbastanza diffuse, le quali servono a dar ragione degli avvenimenti, a svelare le secrete cause delle operazioni, a disfogar la piena degli affetti, e, se non altro, a intrattenere l' uditorio, nel quale va crescendo il diletto dello spettacolo teatrale. Si comincia a sentire che le brevi e quasi sacramentali formule del dialogo evangelico celano tesori di poesia, che possono abilmente esser messi in piena luce, amplificati ed ornati. Le poche parole della Maddalena e di Maria diventano lunghe querimonie di donne appassionate, meglio conformi, secondo il sentimento comune, all' abbondanza e novità del dolore, onde sono comprese. Cristo e gli Angioli, Satana e i diavoli, gli Apostoli, Longino, Erode, Pilato e tutti gli altri attori del gran dramma evangelico, i quali prima si contentavano della energica e mirabile brevità dei sacri testi, ora cominciano a far più lunghi discorsi: sicchè il dramma, invece di essere un adattamento del Vangelo alle forme sceniche, diventa una più o men diluita parafrasi del testo, e questo riducesi quasi a traccia lievissima di grandioso disegno.

Con ciò i personaggi della sacra leggenda quanto si allontanano dalla ricca semplicità e dalla maestà terribile delle sacre pagine, tanto si accostano, invece, alla capacità

degli spettatori. I quali poi non sono ancora contenti, finchè fra cotesti eroi rimpicciolìti non veggano uomini fatti precisamente come loro; onde l'introduzione in sì eletta famiglia, del fatuo, dello sciocco, rappresentante gli spiriti volgari, e di più altri personaggi di mediocre natura e di vil condizione: perchè il popolo sempre si è compiaciuto di vedere una immagine di sè medesimo mischiata fra le grandi figure dell'epopea sacra ed eroica, dovesse pure essere trattato come il Tersite dell'*Iliade*. Ed ecco concedersi la parola ad un personaggio sino allora muto, qual era il mercante, che alla Maddalena vende così i fiori, con che si farà bella avanti il pentimento, [1] come i profumi che spanderà sui piedi del Maestro, [2] e che poi interloquirà anche nel *Mistero delle Vergini prudenti e delle fatue*, [3] personificando in sè la plebe industriosa. Ed ecco sciogliersi lo scilinguagnolo ai soldati del sepolcro e agli armigeri dei principi, che prima avevan fatto da mere comparse, [4] perchè il popolo si diletta di vedere in sulla scena le assise variamente colorate di quelli che lo tengono a dovere: e poi accadere altrettanto ai cortigiani, al carnefice, alle turbe: [5] ecco anche i diavoli, sino allora costretti al silenzio, parlar da pari loro, e il loro padrone e signore, Satanasso, mostrarsi qual è, loico dirittissimo e padre e autore d'ogni menzogna. Ecco, in una parola, il comune, il triviale, il buffonesco e perfino l'osceno, riflettersi come forme della vita in cotesta imitazione della vita, che è il dramma; e consertarsi col grande, col nobile, col sovrannaturale, col divino, che soli per lo innanzi avevano padroneggiato gli spettacoli della Chiesa. Ecco l'azione primitiva, semplicissima e ristretta ad un solo episodio della leggenda evangelica, ampliarsi raggruppando insieme avvenimenti diversi, ma tra loro congiunti per storica relazione: come in quel

[1] Vedi il *Mistero della Passione* di Monaco, in Du Méril, *Op. cit.*, pag. 129.
[2] Id., *ibidem*, pag. 132.
[3] Id., *ibidem*, pag. 236. — Cfr. Coussemacker, *Op. cit.*, pag. 9.
[4] Vedi ad esempio Du Méril, *Op. cit.*, pagg. 176, 242, ec.
[5] Vedi ad esempio Du Méril, *Op. cit.*, pagg. 210-12, 219, ec.

Mistero della Resurrezione della Biblioteca di Tours, [1] che comincia dal dialogo di Pilato co' suoi sgherri, e finisce colla comparsa di Gesù agli Apostoli e la trionfata incredulità di Tommaso. Lo spettacolo, dice a ragione il Magnin, è tuttavia religioso ed edificante, ma non è più Ufficio ecclesiastico; il dramma è sempre sacerdotale, ma non più ormai liturgico; e la copia delle infarciture mostra bene quanto il chiericato ha dovuto concedere allo spirito laicale. [2]

Complicandosi l'azione, necessariamente si complicano l'assetto scenico e il meccanismo. Citiamo ad esempio la *Conversione di San Paolo* del manoscritto dell'abbazia di San Benedetto sulla Loira, ove fin dalla prima didascalia si vede che lo spettacolo, per muoversi e produrre la illusione teatrale, aveva bisogno di molto spazio e di molta libertà: *Ad repraesentandam Conversionem beati Pauli apostoli paretur, in competenti loco, quasi Jerusalem, quaedam sedes, et super eam Princeps sacerdotum. Paretur et alia sedes, et super eam juvenis quidam in similitudine Sauli, habeatque secum ministros armatos. Ex alia vero parte, aliquantulum longe ab his sedibus, sint paratae, quasi in Damasco, duae sedes: in altera quarum sedeat vir quidam, nomine Judas, et in altera Princeps synagogae Damasci. Et inter has duas sedes sit paratus lectus, in quo jaceat vir quidam in similitudine Ananiae.* Ecco dunque un'azione che deve svolgersi in tre luoghi, e uno di essi distinto in tre altre sedi, che avevano diversa configurazione: e oltre a ciò, per rappresentare visibilmente il versetto venticinquesimo dell'undecimo capo degli *Atti degli Apostoli: Discipuli... per murum dimiserunt eum, submittentes in sporta*, era necessario qualche cosa che simulasse l'*alto loco*, donde Saulo *quasi a muro ad terram dimittatur in sporta.* [3] Nè minor larghezza di apparecchio richiedeva il *Daniele* del Capitolo metropolitano di Beauvais, ove molte processioni o *conducti* [4]

[1] Coussemacker, *Op. cit.*, pag. 37.
[2] *Journ. des Sav.*, 1860, pag. 537.
[3] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 237; Coussemacker, *Op. cit.*, pag. 216.
[4] Sul *conductus* vedi Coussemacker, *Op. cit.*, pag. 323, e Clément, *Op. cit.*, pag. 163.

si muovevano in gran pompa, e oltre la reggia e la residenza di Abacuc profeta, vi era da raffigurare la fossa de' leoni, i quali risparmiavano l'uomo di Dio, e divoravano invece i satrapi del tiranno.[1] Ma questo assetto, che denotava crescente desiderio di accostarsi al vero, trovava ostacolo, tanto maggiore se la storia, onde traevasi il dramma, avesse scena molteplice, nella materiale struttura delle chiese, per la difficoltà di far muovere tanta gente in spazio sì angusto, ed eseguirvi tutte le apparizioni e sparizioni e finte [2] e fuochi lavorati, che seco apportava il rinnovato artificio della scena.

Nè, giunto a tal grado di ampiezza di forme e lunghezza di durata, il dramma occupava soltanto troppa gran parte del sacro recinto, senza pur starvi sempre a suo agio, ma usurpava anche troppa parte delle ore consacrate ai divini Ufficj. Laonde, anzichè esser utile corredo alla liturgia, le era divenuto piuttosto impaccio ed impedimento, richiedendo per sè lunga preparazione, addobbo speciale e tempo non mediocre per interamente prodursi: tanto che era ormai conveniente per ambedue, per la chiesa cioè e per lo spettacolo, che questo si provvedesse di altro più acconcio locale.

Ma la maggiore mutazione fu il passaggio dall'idioma comune latino ai volgari dei varj paesi della Cristianità. Questo fatto basterebbe di per sè solo a mostrare quanto gagliardo fosse il risvegliamento degli spiriti popolari. Quelle moltitudini che pur dianzi, a bocca aperta, devote e compunte, avevano assistito al ludo ammannito loro dal Sacerdozio, non solo più tardi vollero parteciparvi colla meschianza dei caratteri e dei sentimenti profani coi sacri, ma a poco a poco vollero che gli attori parlassero il loro proprio idioma; e, contentandosi di non intender o fraintendere le parole del sacerdote nell'ufficio, chiaramente vollero capire le parole dei personaggi del dramma.[3] Con

[1] Coussemacker, *Op. cit.*, pag. 69.

[2] *Feintes:* vedi Du Méril, *Op. cit.*, pag. 80. O anche *secrets:* vedi Magnin, *Journ. des Sav.*, 1847, pag. 46.

[3] Del resto, questa ignoranza popolare della lingua latina e

siffatta novità può dirsi che il dramma stesso, di jeratico ch' egli era, divenisse prettamente secolare: sicchè anche per questa ragione fosse a lui necessario lo sgombrare dal tempio, e al Sacerdozio, se anche a malincuore, invitarlo ad uscirne.

Del resto, come in ogni mutamento sostanziale delle cose dall' esser loro primitivo a forma novella, questo cangiare d' idioma non accadde a un tratto, ma a poco a poco: e i documenti, che sono sopravanzati all' opera distruggitrice del tempo, ci fanno vedere come gradatamente vi si giungesse. Dapprima sono poche parole volgari che qua e là s' insinuano, quasi di soppiatto, nel

l' introduzione del volgare perfino nella liturgia, si vede anche nelle *Epistole farcite*, che furono in uso nelle Chiese francesi da tempi assai remoti. Vedine due tratte da un messale del XII secolo nel Du Méril, *Op. cit.*, pag. 410, e due altre nel Jubinal, *Mystères inédits:* Paris, Techener, 1837, I, pag. IX e 355. Quest' ultimo osserva che la maggior parte hanno per soggetto la passione di Santo Stefano: *Cela tient à ce qu'au neuvième siècle Charlemagne ayant introduit le rite romain qui défend, pendant la messe, d'autres lectures que celles des passages de l'Écriture sainte, on n'exécuta pas cette interdiction à l'égard de Saint Étienne, dont le martyre se trouvant rapporté dans les Actes des Apôtres, mettait par cela même les épîtres qui y étaient relatives hors de la prescription du rite romain.* Le *farciture* sono spiegazioni e parafrasi in volgare inserite entro il testo latino, e cantate dal popolo dopo che il sacerdote aveva cantato i versetti corrispondenti nella lingua della liturgia. *Bientôt*, dice il Magnin (*Journ. des Sav.*, 1844, pag. 22), *chaque église voulut avoir son épître farcie de Saint Estève ou Estévène.... Peu à peu même cette concession s'étendit. Le clergé toléra des messes farcies en l'honneur d'autres saints. Aux psaumes chantés en langue vulgaire, qui s'étaient glissés dans quelques églises, et que le rite romain proscrivait, on substitua des psaumes farcis, dont chaque verset latin était suivi d'un verset glosé en vers français ou provençaux. On chanta même de cette façon certaines parties des prophéties, entre autres celles d'Isaïe. Enfin, toutes les églises retentirent, pendant les X et XI siècles, d'une foule d'hymnes et de proses farcies, particulièrement aux solennités de Noël, de l'Epiphanie et de Pâques.* — In provenzale si conoscono due Epistole farcite di Santo Stefano: l'una è nella *Chrestomat. provenç.* del Bartsch, pag. 21; l'altra fu pubblicata dal sig. Gaudin nella *Rév. des Lang. roman.*, III, 133; ma Gaston Paris ha provato ch'essa deriva dal francese: vedi *Romania*, I, 363.

testo: — o tedesche, come nella *Passione* del codice di Monaco, [1] ove la Maddalena, ancor peccatrice, un suo amatore e il mercante di aromi celebrano in lingua popolare le gioje e gli ornamenti della vita mondana; come poi la Maddalena stessa, pentita, e la Vergine Maria l'usano a deplorare i dolori del Cristo, e qualche volta gli stessi concetti sono due volte espressi, l'una in latino, l'altra in tedesco, per segno evidente che il pubblico ormai non più comprendeva la favella del culto, che pure rimaneva nel dramma per forza di consuetudine: [2] — o francesi, come nel *Ludo di San Niccolò* del monaco Ilario, [3] ove se il principal personaggio parla sempre l'idioma della Chiesa, l'altro, designato col nome di *Barbarus*, termina ogni strofetta con due versiculi in lingua d'*oil*, come fanno anche nella *Resurrezione di Lazzaro* dello stesso autore le sorelle del quatriduano: [4] — o, finalmente, provenzali, come nel dramma *Delle vergini savie e delle fatue.* [5] Nulla d'italiano possiamo citare, perchè nel secolo XI, al quale pare risalire il Dramma provenzale, e nel XII, al quale appartiene il francese, il volgare italico non aveva ancora preso tal saldezza di forme ch'e' potesse competere, specialmente in chiesa e in sacro argomento, colla lingua latina: e se il Dramma tedesco trovasi in un codice del secolo XIII soltanto, certo è che già prima si rinvengono esempj di poesia germanica. Ma fra noi, ove la più immediata discendenza della stirpe, e la più retta derivazione della lingua, man-

[1] Schmeller, *Carmina burana:* Stuttgart, 1847, pag. 95; Du Méril, *Op. cit.*, pag. 126.

[2] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 146.

[3] Hilarii, *Versus et ludi:* Lutet, Parisior., Techener, 1838, pag. 34; Du Méril, *Op. cit.*, pag. 272.

[4] Id., *ibidem*, pag. 25; Du Méril, *Op. cit.*, pag. 225.

[5] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 233; Coussemacker, *Op. cit.*, pag. 7. Veramente in questi infarcimenti volgari del mistero *De mulieribus*, il Bartsch (*Grundr. z. Gesch. d. provenz. literat.*: Elberfeld, Fridrichs, 1872, pag. 54) trova segni più che del linguaggio d'*oc*, di quello d'*oil*. Il Magnin (*Origin. du Théâtre moderne*, pag. 315) dice che in esso Cristo parla latino, le vergini in provenzale, i mercanti stranieri in francese.

tennero più a lungo in vita il latino, e ove la Chiesa ebbe più immediata e prossima autorità, non così presto potè pensarsi a surrogare l'idioma della liturgia con quello della plebe. Tuttavolta non negheremmo risolutamente che anche fra noi non possano rinvenirsi di tali monumenti liturgici: nè ci parrebbe contro l'andamento generale dei fatti, se dal testo interamente latino si fosse anche fra noi passati a un testo misto, prima di giungere alla Rappresentazione interamente volgare.

Altra diversità tra la vecchia e la nuova forma sta nella natura degli argomenti. I quali generalmente nel primo tempo furono tratti dalle maggiori commemorazioni della vita di Cristo: la Passione, prima di tutto; poi l'Annunziazione, la Natività, l'Epifania, la Resurrezione, l'Apparizione in Emaus, l'Ascensione; ed era ben naturale che di qui si facesse capo, per passare più tardi ad altri fatti e personaggi della leggenda cristiana. Pur nondimeno, assai di buon'ora vediamo, ad imitazione dei primi, sorgere altri Drammi liturgici dagli ufficj particolari a qualche santo; il che rafforzerebbe l'opinione del Magnin, che ritrae assai indietro la prima invenzione dell'Ufficio drammatico: dacchè fu pur necessario qualche tempo, perchè dalle maggiori si passasse alle minori solennità, e dalla leggenda evangelica all'agiografica. Un esempio di siffatti ufficj è quello della *Historia beati Thomae martyrs canterburiensis*, cioè Tommaso Becket, che il Clément assegna al XIII secolo.[1] Ma del XII sono, oltre il dramma di *Daniele*,[2] i quattro *Miracoli di San Niccolò*.[3] Gli studenti dell'abbazia di Beauvais che scrissero il *Daniele*,[4] non solo hanno liberamente ampliato il testo biblico, ma al latino mescolarono il francese, e v'introdussero anche il *conductus*, foggia di cantico che si direbbe reminiscenza ed imitazione del coro

[1] *Op. cit.*, pag. 290.

[2] Coussemacker, *Op. cit.*, pag. 69.

[3] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 254, 262, 266, 276; Coussemacker, *Op. cit.*, pag. 93, 105, 116, 135.

[4] *Ad honorem tui, Christe, Danielis ludus iste In Belvaco est inventus, Et invenit hunc juventus.*

classico.[1] Nei quattro *Miracoli di San Niccolò* si rinviene uno spirito letterario, che si spiega soltanto col tenerne autore qualche giovane alunno di quelle scuole monastiche, nelle quali alla cultura sacra si accoppiava la profana: senzachè è noto che cotesto Santo aveva in particolar protezione gli studenti.[2] Anche nella *Historia de Daniel repraesentanda* del monaco Ilario, discepolo di Abelardo,[3] e nella *Conversione di San Paolo* di sopra ricordata, già si allarga il primitivo stampo drammatico, e alla novità dei fatti corrisponde più ricco apparato, e maggior ricercatezza di ornamenti poetici.

I fatti biblici ed evangelici liberamente interpretati, nonchè gli Evangelj apocrifi e le Leggende sacre, delle quali già innanzi alla compilazione di Jacopo da Varagine eransi moltiplicate le versioni prosaiche e poetiche in tutti gl'idiomi di Europa, furono le fonti, ove attinsero i novelli compositori di sacri Drammi. E se l'Ufficio drammatico ebbe soprattutto indole lirica e svolgimento dall'inno, il Dramma novello invece si riconnette piuttosto colla narrazione leggendaria, anzi altro non è se una leggenda divisa, distribuita, tagliuzzata in dialogo: tanto che spesso qua e là, per inesperienza degli autori, veggonsi esposte in forma narrativa alcune parti, non sapute ridurre a forma drammatica. E allora, come era abbondantissima la suppellettile leggendaria, così fu varia e molteplice la creazione drammatica; e invece di pochi rituali per le solennità del tempio, si ebbero dappertutto centinaja di composizioni che rappresentavano, non che ogni caso ricordato nella Bibbia e nei Vangeli, i fatti degli Apostoli, dei Romiti, dei Martiri, dei Dottori, dei Confessori; e le plebi desiderose del nuovo e del vario poterono di frequente esser chiamate a mirare varietà e novità di cose, di personaggi, di affetti.

[1] Danjou, in *Revue de musique religieuse*, IV, 73; Coussemacker, *Op. cit.*, pag. 323.

[2] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 254.

[3] Hilarii, *Versus et ludi*, pag. 43; Du Méril, *Op. cit.*, pag. 241.

Si allentò inoltre, e poi quasi del tutto si ruppe, il vincolo che teneva ancora insieme congiunti la Festa ecclesiastica e il Dramma spirituale, non solo perchè questo cominciò a uscir dal tempio, ma perchè non corrisposero più fra loro il Calendario e la Rappresentazione, e questa si diede anche fuori del giorno che la Chiesa aveva destinato alla celebrazione dei fatti di Cristo o del nome dei Santi. [1] I nuovi costumi e i tempi mutati portavano seco il prevaler di una forma, nella quale ormai il diletto profano era pari alla compunzione religiosa, e il piacevole trattenimento bilanciava l'atto di devozione. [2]

VII.

Origini del Dramma sacro in Francia.

Tutte queste modificazioni nel carattere, negli argomenti, nella lingua non si produssero, lo ripetiamo, contemporaneamente, ma in età diversa e per diverso grado nei varj paesi dell'Europa cristiana. Nè ci sembra esatta l'opinione più volte espressa dal Magnin, che cioè lo spettacolo, appena cresciuto di mole e vestito l'abito volgare, abbandonasse quelle pareti, ove aveva avuto ricetto nella sua prisca semplicità e nella veste liturgica e latina. Niun mistero in lingua volgare sarebbesi, al dire del dotto uomo, rappresentato nel tempio; sicchè « se se ne trova qualche menzione, non sono se non eccezioni ad una norma generale » : e poi, in nota, fa rilevare come nel secolo XIV il Capitolo di Bayeaux condannò ad ammenda il curato di San Malò per aver fatto recitare nella sua chiesa il *Mistero della Natività di Cristo.* [3] Ma se in tèsi generale è da am-

[1] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 71-2.

[2] *Cy après sont.... miracles de madame sainte Geneviève. Et sachiez que.... a parmy farsses entées, afin que le jeu soit mains fade et plus plaisans:* Jubinal, *Op. cit.*, I, 281.

[3] *Journal des Savants*, 1846, pag. 451; 1847, pag. 39.

mettere che il Mistero vero e proprio fu più spesso prodotto fuori che dentro le mura consacrate, non è però da credere che le eccezioni sieno così poche e rade, da far del caso contrario una regola assoluta e costante; e gli esempj ne abbondano anche per la Francia. Infatti nel 1451 in una chiesa di Rouen rappresentavasi la *Natività:* nel 1496 i vicarj della Chiesa di Amiens chiedevano ed ottenevano *licentiam ludendi in choro.... ludum Joseph:* e solo nel 1538 il Capitolo della Cattedrale di Noyon proibiva che vi si recitasse il mistéro *De la Béguine*, che aveva dato occasione di scandalo: [1] nè certo in sì tarda età potevasi trattare di Ufficj rituali in lingua latina. E se ciò è vero per la Francia, tanto più debbe dirsi per l'Italia, dove, cominciando dalle due più antiche *Devozioni*, che fra breve esamineremo, abbiamo sicure prove di rappresentazioni volgari in chiesa.

Gioverà, intanto, raccogliere alcune notizie, dalle quali si ponga in sodo quando primamente in diversi paesi il Dramma liturgico passò alla forma più complicata e teatrale, che qui addietro abbiamo descritta. Drammi *semiliturgici* chiama acconciamente il Sepet [2] quelli, come il citato *Daniel ludus* di Beauvais, ove lo scheletro strutto e scarno dell' Ufficio ecclesiastico si è andato rafforzando di nuovi nervi e nuove polpe, e il rituale si è cangiato in una pompa quasi scenica. Ma se tale è il carattere del *Daniele*, e se la notazione musicale già in esso si scosta dalla primitiva semplicità, e ci si rinvengono persino strumenti che accompagnano il canto, [3] solo poche parole vi si trovano in idioma volgare: e niuna traccia ne rinveniamo negli altri due componimenti consimili della *Resurrezione di Lazzaro* e della *Conversione di San Paolo*, dei quali pure addietro facemmo menzione: e il francese appare soltanto, come infarcitura, in quelli dovuti alla penna del discepolo di Abelardo. [4] Ma contemporaneo al *Daniele*, cioè della fine

[1] Sepet, nella *Bibl. Écol. Chart.*, 1864, pag. 246.
[2] *Loc. cit.*, pag. 226.
[3] Coussemacker, *Op. cit.*, pag. 326.
[4] Secondo il Coussemacker, pag. 333, la *Resurrezione di Laz-*

del secolo XII,[1] sarebbe, secondo la opinione dei più esperti critici e paleografi, un prezioso frammento, tutto francese, della *Resurrezione del Salvatore*, contenuto in un manoscritto della maggior Biblioteca parigina.[2] L'antichità del quale si desume, non che dalla stretta aderenza al testo evangelico, sempre riferito in margine, anche da questo rilevantissimo fatto, che, cioè, la parte narrativa anzi che esser riserbata, come più tardi, alle didascalie, è pur essa tradotta in versi. Il che ci riconduce assai presso ai tempi, ne' quali e narrazione e dialogo erano egualmente cantati nel rito ecclesiastico: ed il fatto singolare dimostra appartenere il frammento ad una età di passaggio, in che il dialogo drammatico non sapeva ancora recisamente distinguersi dal racconto. Così, ad esempio, quando Pilato richiesto da Giuseppe di Arimatea della sepoltura di Cristo, manda i suoi sergenti a vedere se è vivo o morto, un più scaltro e pratico compositore non avrebbe al dialogo soggiunto questi versi:

Dunt s'en alerent dous des serganz,
Lances od sei en main portanz.
Si un dit à Longin le ciu,
Que unt trové séant en un liu:
— Longin frère, veus tu guainner? —

riprendendo indi l'alterno andamento dialogico; e neanche

zaro di Ilario è un dramma di quelli che furono rappresentati *au théâtre;* ma egli non avvertì che la didascalia finale dice chiaramente: *Quo finito, si factum fuerit ad Matutinas, Lazarus incipiat Te Deum laudamus: si vero ad Vesperas, Magnificat anima mea, Domine;* Du Méril, *Op. cit.*, pag. 232.

[1] Secondo il Magnin (*Journal des Savants*, 1846, pag. 6 e 450), se la scrittura è della prima metà del secolo XIII, il mistero però deve esser riferito, come composizione, alla metà del XII, e in ciò egli concorda col Jubinal, che ne fu primo editore.

[2] Jubinal, *La Résurrection du Sauveur*, fragment d'un Mystère inédit: Paris, Techener, 1834. — Montmerqué et Michel, *Théâtre français au moyen-âge:* Paris, Didot, 1842, pag. 10. — Un facsimile del codice trovasi in Leroy, *Etudes sur les Mystères:* Paris, Hachette, 1837, pag. 36.

quando a Longino è posta in mano la lancia, colla quale trafiggerà il costato, questi altri:

Quant il vendrent devant la croiz
Une lance li mistrent ès poinz:
— Pren ceste lance en ta main —

e così di seguito, continuamente. Nè potrebbe dirsi che, per abito di rimare, fossero qui in versi francesi tradotte le didascalie latine, essendo tal supposto escluso dall'uso dei verbi al passato, e dal formar queste parti descrittive un sol corpo colle dialogiche,[1] sebbene, come notò il Magnin, le une colle altre mai non si allaccino per mezzo delle rime. Sicchè quasi si direbbe a prima giunta, che il dramma non fosse destinato a rappresentarsi, o che almeno i versi narrativi non si recitassero: se pur non si avesse ad opinare col Magnin che fossero stati più tardi inseriti nel testo drammatico ad uso dei leggitori, per facilitarne e compierne l'intelligenza.[2] Ed alcuno ancora sospettò, esser questo un componimento simile ad altri dell' antica letteratura francese, in che insieme si mescolano racconto e dialogo, e il giullare recita l' uno e l'altro:[3] se non che nella introduzione stessa di questo prezioso frammento abbiamo irrecusabile prova dell' esser esso stato composto per la rappresentazione:

En ceste manère recitom
La seinte resureccion.
Primèrement apareillons
Tus les lius e les mansions:
Le crucifix primèrement,
E puis après le monument.
Une jaiole i deit aver
Pur les prisons enprisoner.
Enfer seit mis de cele part,

[1] *Vers dan Joseph dunc se turna, Ne lui fu bel qu'isi parla: Dan Joseph*, etc. — *Pilate ad as sergans parlé, Dist al un qu'il ad apelé*, etc.
[2] *Journal des Savants*, 1846, pag. 454.
[3] Le Roy, *Op. cit.*, pag. 35.

Ès mansions de l'altre part,
E puis le ciel: e as estals,
Primes Pilate od ces vassals:
Sis u set chivaliers aura.
Cayphas en l'altre serra:
Od lui seit la juerie,
Puis Joseph d'Arimachie.
El quart liu seit danz Nichodemus.
Chescons i ad od sei les soens.
El quint les deciples Crist.
Les treis Maries saient el sist.
Si seit purvéu que l'om face
Galilée en mi la place;
Jemaüs ancore i seit fait,
U Jhesu-Crist fut al hostel trait;
E cum la gent est tute asise,
E la pés de tutez parz mise,
Dan Ioseph, cil de Arimachie,
Venge à Pilate, si lui die. [1]

Questo prologo, che in qualche parte ricorda quelli della commedia classica latina e dell'italiana *erudita*, mentre toglie ogni dubbio circa il carattere drammatico del frammento, appare evidentemente recitato da una specie di *corago*, dall'impresario o direttore dello spettacolo, *meneur du jeu*, o, come fu anche chiamato, *protocol* e *acteur*: [2] al

[1] *Récitons de cette manière la sainte Résurrection. D'abord, disposons les lieux et les demeures, à savoir: premièrement, le Crucifix, et puis après le tombeau. Il devra aussi y avoir un geôle pour enfermer les prisonniers. L'enfer sera mis d'un côté et les maisons de l'autre, puis le ciel: et sur les gradins, avant tout, Pilate avec ses vassaux; il aura six ou sept chevaliers. Caïphe sera de l'autre côté, et avec lui la juiverie; puis Joseph d'Arimathie. Au quatrième lieu, on verra don Nicodème: chacun aura les siens avec soi. Cinquièmement, les disciples seront là: sixièmement, les trois Maries. On aura également soin de représenter la ville de Galilée, au milieu de la place. On fera aussi celle d'Emmaüs, où Jésus-Christ reçut l'hospitalité; et une fois tout le monde assis, quand le silence régnera de tous côtés, don Joseph d'Arimathie viendra à Pilate, et lui dira*, etc.: MONTMERQUÉ et MICHEL, *Théâtre français*, pag. 11.

[2] Vedi PARFAIT, *Hist. du Théâtre franç.*: Paris, 1735, II, pag. 473-74, 521. — MORICE, *Essai sur la mise en scène depuis les Mystères jusqu'au Cid*: Paris, 1836, pag. 149.

quale, secondo noi,[1] appartengono anche i versetti narrativi: dappoichè anche nell'età posteriore lo vediamo spesso incaricato d'introdurre sulla scena i personaggi e di spiegare i giuochi scenici, facilitando al pubblico il pieno intendimento dello spettacolo.

Seguitando le nostre indagini storiche, troviamo pur nel duodecimo secolo un altro Dramma sacro in lingua francese: l'*Adamo*,[2] non ha guari scoperto e pubblicato dal Luzarche, dove già sono scomparsi quasi tutti i vestigj dell'Ufficio liturgico, e quelli invece appajono del mistero. Poche parole consacrate dall'uso biblico e dalla tradizione ecclesiastica sono tuttavia latine: il resto è in dialetto normanno.[3] Certo fu rappresentato fuor della chiesa, sebbene non lungi molto da essa, anzi appena varcate le sacre porte, nell'atrio o *Paradiso:*[4] ma un rapido cenno che ne daremo, farà vedere come lo svolgimento dei fatti e l'apparato scenico sieno molto lontani dalla forma dei veri Drammi liturgici. Nell'*Adamo* abbiamo un primo esempio del nuovo spettacolo teatrale; ancora ricordevole della origine ecclesiastica e del carattere devoto, ma già avviato a diventarne sempre più indipendente.

Appena fuor della chiesa dobbiamo, colla scorta delle copiose didascalie aggiunte al componimento, immaginarci uno spazio che figurerà la terra, il mondo. In luogo più alto, e tale che gli attori si vedano dalle spalle in su, è posto il terrestre Paradiso: tutto circondato di cortine e di panni

[1] Il MAGNIN, *loc. cit.*, pag. 453, ammette che il prologo descrittivo possa essere in bocca al *meneur du jeu*, ma nega che possano spettargli anche i versi narrativi; ma tal'opinione non ci sembra fondata su nessun solido argomento.

[2] *Adam, drame anglo-normand, publié pour la première fois d'après un Ms. de la Bibliothèque de Tours*, par VICTOR LUZARCHE: Tours, Bouserez, 1854.

[3] Il LITTRÉ (*Hist. de la Poésie franç.*: Paris, Didier, 1863, II, pag. 56), così corregge la denominazione di *anglo-normanno*, data per rispetto all'idioma dal primo editore di questo rilevantissimo monumento.

[4] *Paradiso*, donde il francese *parvis*, era, come dice LEONE OSTIENSE citato dal DUCANGE: *atrium ante Ecclesiam, quod nos romana consuetudine Paradisum vocitamus.*

serici, sparso di fronde e di fiori odoriferi, ridente di alberi e di frutta, cosicchè sia amenissima cosa a vedersi.[1] Alla porta del tempio dobbiamo supporre, sebbene del luogo tacciano le didascalie, un pulpito, d'onde il sacerdote leggerà la lezione: *In principio creavit*, quasi prologo al futuro mistero. Terminato ciò, il coro canta: *Formavit igitur Dominus*. Qui è impossibile non vedere come per questo lato la rappresentazione aderisca ancora strettamente alla liturgia, donde prende a prestito le lezioni ed i responsorj che la Chiesa appropria ai mattutini della Settuagesima.[2] Dal tempio ecco intanto uscire la *figura* di Dio Padre, vestito di dalmatica; e in faccia a lui, ma fuori del Paradiso, porsi Adamo ed Eva: l'uno in tunica rossa, l'altra in bianca veste e peplo di seta bianca; quello più presso e con volto nobilmente composto, questa più lungi, ed in più umile aspetto.[3] Terminato il coro, che probabilmente era collocato sotto il portico della chiesa, i personaggi sino allora muti ed immobili cominciano a dialogare: ma l'autore del dramma raccomanda loro, e specialmente ad Adamo, che sappiano bene la parte, e al rispondere non sieno nè troppo pronti nè troppo tardi: dicano compostamente, e facciano gesti convenienti ai discorsi: ogni volta che nominino il Paradiso, volgano verso di quello gli occhi e la mano: chiaramente pronunzino, ed ogni cosa spongano per ordine.[4] Iddio Padre chiama in prima Adamo; e ram-

[1] ORDO REPRESENTACIONIS ADE: *Constituatur Paradisus loco eminenciori: circumponantur cortine et panni serici ea altitudine ut persone que in Paradiso fuerint, possint videri sursum ad humeris. Sernantur hodoriferi flores et frondes: sint in eo diverse arbores et fructus in eis dependentes, ut amenissimus locus videatur:* pag. 2.

[2] SEPET, *loc. cit.*, IV, 133.

[3] *Tunc veniat Salvator indutus dalmatica, et statuantur choram eo Adam et Eva: Adam indutus sit tunica rubea, Eva vero muliebri vestimento albo, peplo serico albo, et stent ambo choram figura: Adam tamen propius, vultu composito, Eva vero parum demissiori:* pag. 2.

[4] *Et sit ipse Adam bene instructus quando respondere debeat, ne ad respondendum nimis sit velox, aud nimis tardus. Nec solum ipse, sed omnes persone sint, instruantur ut composite loquantur, et gestum faciant convenientem rei de qua loquuntur; et in rithmis nec*

mentatogli il perchè l'ha creato, lo introduce nel Paradiso insieme colla sua compagna, [1] mentre il coro canta: *Tulit ergo Dominus;* poi gl'inibisce di mangiare il frutto, e il coro canta: *Dixit Dominus;* indi la *Figura* torna in chiesa, e Adamo ed Eva passeggiano pel giardino, onestamente compiacendosi del beato soggiorno. Già fino a questo punto lo spettacolo, intramezzato di azione e di canti, è animata riproduzione e traduzione visibile dei versetti del *Genesi*, adoperati nella liturgia; e il dentro e il fuori della chiesa si corrispondono fra loro, come i responsorj dei sacerdoti e i versi volgari degli attori.

Ma mentre Adamo ed Eva passeggiano in alto, nel Paradiso, ecco sbucar fuori i diavoli: e l'Inferno era certamente la parte inferiore di quell'edificio, alla cima del quale trovavasi il giardino di delizia. I diavoli scorrazzano prima per *plateas,* facendo gesti convenienti alla loro natura; poi si approssimano al Paradiso mostrando maliziosamente a Eva il frutto vietato, quasi per invitarla alla disubbidienza. Il capo dei diavoli, a sua volta, si appressa ad Adamo, ma invano lo tenta: e datogli dello sciocco, [2] se ne parte, e va a trovare gli altri suoi compagni. Fatto un nuovo *discursum per plateam,* ha luogo un breve riposo, dal quale il pubblico deve rilevare che intanto sieno passati due giorni: perchè, quando Satana torna a tentare Adamo, gli ricorda il discorso che l'*autr'er* [3] ebbero insieme. Nuovamente respinto da Adamo, torna Satana triste e dimesso alle porte infernali, ove si consiglia con i suoi fedeli: dopo di che fatto ancora altro *discursum per plateam,* si riaccosta al Paradiso, ma dalla parte di Eva; e a lei rivolge il discorso, lodandola della sua bellezza:

Tu es fieblette et tendre chose,

sillabam addant nec demant, sed omnes firmiter pronuncient, et dicantur serialim que dicenda sunt. Quicumque nominarunt Paradisum, respiciant eum et manu demonstrent: pag. 2.

[1] *Tunc mittet eos in Paradisum:* pag. 8.

[2] *Ne 'l feras? — Non — Kar tu es soz:* pag. 16.

[3] Pag. 17.

Tu es plus fresche que n'est rose,
Tu es plus blanche que cristal,
Que nief qui chiet sor glace en val: [1]

e così l'adesca coll'amo della lode. Notisi intanto quel triplicato scorrere dei diavoli attraverso la platea e il popolo. Questa era in sì grave argomento, in soggetto così sacro, la parte burlesca, il trattenimento comico: preludio a quelle diavolerie (*diableries* in francese, *taufelsspiel* in tedesco), così frequenti nei Drammi spirituali dell'età posteriore. La scorribanda diabolica, rompendo ogni ostacolo e non curando le ragioni del ludo, entrava tra la folla, spargendo intorno a sè, con i volti contraffatti e i grotteschi travestimenti, lo spavento insieme e il riso, e acciuffando probabilmente e malmenando i compari e le comari malcaute. Chi in una folla carnevalesca ha veduto l'effetto misto d'ilarità e di terrore che fanno le maschere più stranamente deformi, potrà immaginarsi l'impressione che fra gli assistenti all'*Adamo* facevano questi neri e cornuti personaggi.

Finito il dialogo con Eva, Satana ritorna all'Inferno, e Adamo si appressa alla compagna, scontento di averla vista a sì lungo colloquio col tentatore; ma intanto un serpe *artificiose compositus* sale il tronco dell'albero vietato, e a lui Eva inclina l'orecchio, quasi ascoltando consiglio: di poi, risoluta, morde il frutto e ne porge parte allo sposo. Il quale, appena vi ha messo il dente, conosce il suo peccato: e, senza che il pubblico possa vederlo, si spoglia le vesti solenni, onde fino allora era adorno, e si copre di una povera veste di foglie. [2] Nulla dicono le didascalie intorno a un travestimento consimile che debba far Eva: donde il Luzarche avrebbe argomentato che questa parte fosse affidata ad una donna, alla quale, per ragione d'onestà, non venisse ingiunto un simile travestimento. [3] Vero è che anche laddove nell'*Ordo representacionis*

[1] Pag. 21.

[2] *Et inclinabit se. Non possit a populo videri, et exuet solempnes vestes, et induet vestes pauperes consutas foliis:* pag. 28.

[3] Pag. LXX.

parlasi dei personaggi e dei loro vestimenti non si trova la formola solita che i personaggi muliebri saranno sostenuti da uomini; ma opportunamente nota il Sepet, che se Eva in questo dramma fosse donna, sarebbe eccezione troppo straordinaria ad una norma durata costantemente per molta età, e della quale esempj in contrario trovansi soltanto nel secolo XV: oltrechè l'avvertenza che Eva comparirà *muliebri vestimento* sarebbe oziosa, se il personaggio fosse donna davvero, e non un giovine chierico o laico che ne facesse le veci.

Cominciano qui le lamentazioni di Adamo, conscio dell'error suo; e il coro canta: *Dum ambularet.* Infatti, subito dopo, la *Figura,* questa volta rivestita di stola, come il vescovo nel rito della espulsione dei penitenti, [1] entra nel Paradiso, e d'ogni parte ne cerca gli abitatori, vergognosamente celati in un angolo. Il Signore dice, come nella Bibbia: *Ubi es?* e Adamo ed Eva curvati e tristi gli si appressano, e dopo molti rimproveri alla loro disubbidienza ed ingratitudine sono cacciati dall'Eden. Il coro canta: *In sudore vultus tui,* e un Angelo bianco vestito con spada raggiante in mano si pone a guardia delle porte vietate. I due peccatori si fermano sulla terra che loro è data in retaggio: e Dio Padre, colla faccia vòlta verso il Paradiso, e il braccio steso verso i due progenitori dell'umana schiatta, non torna entro la chiesa, se non dopo che il coro ha finito di cantare: *Ecce Adam quasi unus.* [2] I due cacciati lavorano e seminano la terra, finchè affranti dalla fatica e dal dolore si pongono a sedere in disparte, guardando mestamente il perduto soggiorno, e percuotendosi il petto. Il malvagio approfitta della loro assenza, e ove essi han gettato grano, pone triboli e spine: del che, tornando ai consueti lavori, essi amaramente si crucciano. Ma ecco tornar Satana e con lui alcuni diavoli, i quali

[1] SEPET, *loc. cit.*, IV, 270.

[2] *Cum fuerint extra Paradisum, quasi tristes et confusi, incurvati erunt solo tenus super talos suos, et Figura manu eos demonstrans, versa facia contra Paradisum; et Chorus incipiet:* Ecce Adam quasi unus. *Quo finito, et Figura regredietur ad ecclesiam:* pag. 39.

recano ferree catene, che pongono al collo dei miseri. Altri li trascina, altri li spinge: alcuni stanno innanzi alle porte infernali, e fanno gran tripudio della preda gloriosa. Quando si appressano, li acciuffano e li precipitano nell' abisso, donde intanto esce gran fuoco, e insieme grida di giubilo, e rumori strani fatti con lo sbattere insieme caldaje e bacili. [1] Dopo alquanto tempo, i diavoli escono a fare una quarta scorreria per la piazza; e con ciò ha fine la parte che riguarda la creazione e la caduta del primo parente. Nè veramente qui ha termine il dramma, essendovi aggiunta l'*Uccisione di Abele*, e per ultimo i *Profeti di Cristo:* come se la rappresentazione del peccato originale e del primo delitto non ottenesse il suo vero fine se non colla promessa di un Redentore.

Ma, senza andar più oltre, a noi basterà il sin qui detto, perchè si abbia un'idea del Mistero, già secolarizzato negli attori, [2] nella lingua e nella forma di spettacolo, sebbene non interamente sciolto da ogni relazione colla liturgia: uscito dalla chiesa, ma non soverchiamente dilungatosene: ricco di pompa e di vestimenta: [3] amante della realtà storica: complicato sempre più nei fatti e negli episodj: prolisso nella dicitura e nei dialoghi: artificioso per nuovi meccanismi; ma pur sempre così ricordevole del suo nascimento, che lo assistervi sia atto di devozione, tanto quanto modo di ricreazione: spettacolo insieme e

[1] *Et faciunt fumum magnum exurgere, et vociferabuntur inter se in Inferno gaudentes, et collident caldaria et lebetes suos, ut exterius audiantur:* pag. 43.

[2] Vedi su ciò Sepet, *loc. cit.*, IV, 264.

[3] Veggansi ad esempio le descrizioni del modo, col quale debbono comparire in iscena i personaggi nell'episodio dei *Profeti del Cristo: Abraham, senex cum barba prolixa, largis vestibus indutus.... Moyses ferens in dextra virgam et in sinistra tabulas.... Aaron episcopali ornatu ferens in manibus suis virgam cum floribus et fructu.... David regis insigniis et diademate ornatus..... Salomon eo ornatu quod David.... Balaam, senex largis vestibu sindutus, sedens super asinam.... Daniel aetate juvenis, habitu vero senex.... Abacuc, senex et sedens.... Jheremias ferens rotulum carte in manu.... Ysaias ferens librum in manu, magno indutus pallio.... Nabugodonosor ornatus sicut regem,* etc.

cerimonia, in che la parola volgare amplifica la lettura liturgica che la precede, e questa autentica l'altra, e ambedue fra loro si rischiarano; e il canto che esce dalla chiesa sembra ammonire attori e uditori del principio storico e del significato morale del dramma che sta risorgendo.

VIII.

Origini del Dramma sacro in altre parti di Europa.

Dilungatici ad analizzare i più antichi Misteri francesi, saremo più rapidi e brevi nell'accennare ai primi monumenti drammatici delle altre letterature europee.

Per la Provenza abbiamo già ricordato quel dramma infarcito di versi non latini, intitolato *De mulieribus*, ma che dal Raynouard in poi è più conosciuto come *Mistero delle Vergini prudenti e delle fatue*, [1] e che le congetture dei dotti fanno risalire alla prima metà del secolo XII, [2] sebbene il Raynouard voglia recarlo anche più addietro. [3] La scoperta di questo Mistero valse ad attenuare la più volte ripetuta sentenza, che i Provenzali non avessero letteratura drammatica: ad attenuare diciamo, perchè se un fiore non fa primavera, poche parole provenzali, che altri vorrebbe anzi francesi, non basterebbero a dar prova dell'uso e della cultura di un genere poetico. Ma provenzale in tutto, e senza dubitazione, è un breve frammento sulla *Strage degl' Innocenti*, appartenente al secolo XIII: [4] dopo di che bisogna, coi monumenti che ne rimangono, scendere alla *Santa Agnese* del secolo XIV, [5] e al *Ludus Sancti*

[1] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 233; Coussemacker, *Op. cit.*, pag. 1; Monmerqué et Michel, *Op. cit.*, pag. 1.

[2] Coussemacker, pag. 312.

[3] *Journ. des Sav.*, Juin 1836.

[4] Bartsch, *Grundriss*, etc., pag. 54. Ristampato con cura dal Chabaneau nel *Bulletin de la Société histor. et archéol. du Périgord*, 1874.

[5] *Sancta Agnes*, provenzalisches geistliches Schauspiel, herausg. von K. Bartsch: Berlin, Weber, 1869.

Jacobi del XV. [1] Rimane dunque da colmare una lacuna ben ampia: nè potrebbesi saviamente asseverare che nulla o poco abbiamo perchè il più andò perduto, potendo pur darsi che la poesia provenzale, così feconda nella lirica, non avesse dato se non scarsi frutti, come nell'epica, così anche nella forma drammatica. [2]

L'Inghilterra ci offre la più antica data sicura di componimenti sacri già diversi dal Dramma liturgico, in un passo dello storico Matteo Paris, laddove ei menziona un Goffredo, morto nel 1146 abate di Sant'Albano, ove *quemdam Ludum de Sancta Katarina, quem Miracula vulgariter appellamus, fecit.* Ecco dunque nel mezzo del secolo duodecimo qualche cosa che il cronista del decimoterzo ragguaglia ai *Miracle-plays* dell'età sua. E già anteriormente Guglielmo Fitzstephen nella *Vita di San Tommaso* notava con compiacenza come Londra *pro spectaculis theatralis, pro ludis scenicis ludos habet sanctiores: repraesentationes Miracolorum, quae sancti Confessores operati sunt, seu repraesentationes passionum, quibus claruit constantia Martyrum.* [3] Queste riproduzioni sceniche delle vite e passioni dei Santi segnano infatti, col nome dei *Miracoli,* [4] il cominciamento del Dramma sacro inglese, differente dalla cerimonia rituale: e già sin dal duodecimo secolo usavansi dalle maestranze delle arti, per celebrare con gran festa il nome del loro protettore. [5]

[1] *Ludus Sancti Jacobi,* fragment de Mystère provenç., publ. par C. Arnaud: Marseille, Arnaud, 1858. Cfr. pel soggetto colla *Rappresentazione di un Miracolo di tre pellegrini* (*S. R.,* III, 465).

[2] Pei tempi posteriori, cioè pel secolo XV e XVI, quando, cioè, la letteratura provenzale poteva sentir l'efficacia del Mistero e della Moralità francesi, vedi alcune notizie raccolte dall'Arnaud, *Op. cit.,* pag. VI.

[3] Vedi Du Méril, *Op. cit.,* pag. 35.

[4] Ebert, *Die englisch. Myster.,* nel *Jahrbuch f. rom. und engl. literat.,* I, 46-47.

[5] Le principali raccolte degli antichi Drammi sacri inglesi sono quella del manoscritto Towneley: *The Towneley Mysteries,* London, 1836; i *Ludus Coventriae,* London, 1851; e i *The Chester Plays,* London, 1843-47. Vedi anche Marriott, *A collection of english Miracle-plays or Mysteries,* Basel, 1838.

Nel *Ludus paschalis sive de Passione Domini* [1] vediamo largamente mescolarsi fra loro, in Germania, [2] il latino ecclesiastico e l'idioma nazionale fin dal secolo decimoterzo. L'ossatura del dramma è quella stessa dell'Ufficio liturgico, ma la poesia del volgo traduce ed amplifica il sacro testo con invenzioni poetiche, onde un saggio insigne avevasi dal secolo antecedente nel *Ludus de adventu et interitu Antichristi.* [3] Se non che di lì a poco il nuovo linguaggio do-

[1] SCHMELLER, *Carmina burana,* pag. 95; DU MÉRIL, *Op. cit.,* pag. 126.

[2] Accennando qui ai più antichi monumenti drammatici nelle favelle volgari d'Europa, non è il caso di parlare delle commedie latine di Rosvita, abbadessa di Gandersheim nel secolo X. (Vedi *Théâtre de* HROTSVITHA, *religieuse allemande du X siècle, traduit par* CH. MAGNIN: Paris, Duprat, 1845; HROSTVITHAE GANDESHEMENSIS.... *Comoediae sex.... edid.* J. BENEDIXEN: Lubecae, 1857; *Die Wercke der* HROTSVITHA, herausg. von K. A. BARACK: Nürnberg, 1858.) Però non è da tacere, che coteste commedie, somiglianti assai negli argomenti e nella struttura alle nostre Sacre Rappresentazioni dei secoli posteriori, può dirsi che antecipino di qualche centinajo d'anni quella forma, alla quale, specialmente per efficacia di esempj antichi rinfrescati dalla erudizione, e per una felice disposizione degl'ingegni, giunse fra noi gradatamente il Dramma spirituale. Ma la dotta Monaca tedesca, col suo intento di distogliere altrui dallo studio di Terenzio, si valse *eodem dictationis genere,* apprendendolo direttamente alle fonti profane, e su tal modello compose i suoi drammi: *non recusavi illum imitari dictando, cum alii colunt legendo.* Abbiamo qui, dunque, il felice sforzo di un ingegno drammatico non comune, che infiammato da sacro zelo religioso precede d'assai i tempi: e, per tal rispetto, il teatro di Rosvita potrebbe dirsi un anacronismo: tale e sì grande, che ben comprendiamo come in questi ultimi tempi siasi potuto porne in dubbio l'autenticità. (Vedi ASCHBACH, *Roswitha u. Conrad Celtes:* Wien, 1867, e di nuovo, 1868; e contro, KOPKE, *Hrotswit von Gandersheim:* Berlin, 1869.) Ma se questa controversia pare sciolta in favore dell'autenticità, rimangono sempre incerti e disputabili altri punti di non piccola importanza; e sopra tutto, se, come vuole il MAGNIN, *ib.,* pag. VI, le commedie della erudita Abbadessa venissero rappresentate e fossero rappresentabili, o composte solo per la lettura e non adatte alla rappresentazione, come invece sostiene, e forse con maggior fondamento, il DU MÉRIL, *Op. cit.,* pag. 16 e seg.

[3] MONE, *Schausp. d. Mittelalt.,* I, 34; REIDT, *Das geistl. Schausp. in Deutschl.:* Franckfurt, Winter, 1868, pag. 58.

mina da solo nella *Marienklage,* o Pianto delle Marie, [1] che però, essendo un frammento, non esclude interamente il dubbio che abbia fatto parte di un dramma bilingue: laddove interamente tedesco, e non frammentario, è il dramma della *Passione,* [2] ove il latino serba per sè soltanto le didascalie; e ad esso tengono dietro, nei tempi successivi, altri monumenti consimili, tutti nella favella popolare. [3]

Del paese ove la drammatica sacra doveva meglio che altrove ergersi a forma d'arte, e cogli *Autos sacramentales* creare un fecondissimo genere teatrale, scarse sono le notizie innanzi al tempo, nel quale fiorì questa foggia di spettacolo. [4] Tuttavia l'editto più sopra recato di Alfonso X fa vedere come nel mezzo del XIII secolo già l'Ufficio liturgico era degenerato per modo, che bisognava richiamarlo alla sua primitiva sincerità e devozione; [5] e ciò fa ragionevolmente argomentare un lungo periodo anteriore, del quale unico testimonio ci resta, in un codice della metà del secolo duodecimo, il *Misterio de los Reyes Magos,* che il dotto editore vorrebbe ancor più vecchio, specialmente pei caratteri della lingua, d'un centinajo d'anni. [6]

[1] Vedine ampie analisi nel GIUDICI, *Storia del Teatro italiano,* pag. 144, e nel PALERMO, *Manoscr. Palat.,* II, 328. Il *Ludus* fu per la prima volta pubblicato dal PEZ, *Thesaur. noviss. anecdot.,* II, 2, 187.

[2] Pubblicato dal BARTSCH, nella *Germania,* VIII, 273.

[3] Vedi GÖDEKE, *Deutsch. Dichtung im Mittelalt.:* Hanover, Ehlerman, 1854, pag. 970; KOBERSTEIN, *Grundr. z. gesch. d. deutsch. nationallit.:* Leipzig, Vögel, 1872, I, 361; REIDT, *Op. cit.,* pag. 64.

[4] Erra il MORATIN nelle *Origin. del Teatro espan.* (OCHOA, *Tesoro del Teatro espan.:* Paris, Baudry, 1838, I, 24), quando fa passare dall'Italia in Spagna l'uso delle Sacre Rappresentazioni, che ivi, come altrove, ebbero origine locale per svolgimento della comune liturgia.

[5] Altre consimili lamentazioni delle Autorità ecclesiastiche nei secoli XV e XVI sono rammentate da GONZALEZ PEDROSO nella Prefazione agli *Autos sacrament.:* Madrid, Rivadeneyra, 1865, pag. XIII.

[6] LIDFORSS, *El Misterio de los Reyes Magos,* nel *Jahrb. f. rom. u. engl. literat.,* XII, 44. Cfr. AMADOR DE LOS RIOS, *Hist. crit. de la Liter. espan.:* Madrid, 1863, III, pag. 28, 657, che non lo fa risalire oltre il XII secolo.

Nuove ricerche e nuove scoperte arricchiranno senza dubbio il repertorio, sinora non ricco, dell' antica letteratura drammatica nella Penisola iberica, [1] innanzi a Juan de l' Encina, Gil Vincente e Lucas Fernandez: e pur ammessa l' efficacia speciale che in Spagna, [2] come in Inghilterra, [3] ebbe per la esplicazione del dramma l' istituzione della festa del *Corpus Domini* (a. 1263), sempre più porranno in luce le relazioni degli *Autos* colla prisca liturgia del tempio. [4]

IX.

Origini del Dramma sacro in Italia.

Venendo adesso all' Italia nostra, sono qui da riferire i più antichi ricordi che abbiamo di religiosi spettacoli: che però non vanno più addietro del XIII secolo.

Apostolo Zeno fu primo a fare osservare nelle Note al Fontanini, come nel 1243 venisse fatta in Padova una rappresentazione spirituale nel Prato della Valle. « In un antico manoscritto (dice egli) ora esistente presso i Padri

[1] Vedi notizie in proposito nella citata opera di Amador de los Rios, IV, 563.

[2] Gonzales Pedroso, *Op. cit.*, pag. XII e seg.

[3] Ebert, *art. cit.*, pag. 50-51.

[4] Non mi dilungo a discorrere del primitivo Teatro sacro di altre nazioni, bastandomi ricordare qui in nota, pel Teatro brettone e cornico la *Vita di Santa Nonna* (*Buhez Santaz Nonn*, edid. Sionnet: Paris, 1837), che l' editore fa risalire al secolo XII, e i drammi pubblicati dal Norris (*The ancient cornish drama:* Oxford, 1859), che si vogliono del secolo XIV, benchè tratti da un Ms. del XV, nonchè il *The life of s. Meriasck* (London, 1822), e il *Creation of the World* (Berlin, 1864), pubblicato dallo Stokes su manoscritti del secolo XVII. La *Passione* in brettone pubblicata dal Villemarque (*Le grand Mystère de Jésus, Passion et Résurrection*, drame breton du moyen-âge: Paris, Didier, 1865) è dall' editore (pag. XXIII) riferita al secolo XIV. — Quanto all' antico teatro boemo, vedi Hanus, *Die latein-böhmisch. Oster-spiele d. XIV-VI Jahrb.:* Prag, Bellmann, 1863, pag. 23 e seg.

Somaschi della Salute in Venezia, leggesi la seguente notizia: *Anno MCCXLIII, Galvano Lanza predetto, podestà di Padova e Vicario. Nel qual tempo fu fatta la Rappresentazione di Nostro Signore Gesù Cristo sul prà della Valle, nella festa di Pasqua.* In una piccola *Cronica de' Reggimenti di Padova,* tratta da un vecchio Codice di casa Zabarella, e impressa dietro a quella di Rolandino, pag. 129, sta scritto: *MCCXLIII: Idem Dominus Galvaneus Lancea. Hoc anno in festo Pascae facta fuit Repprаesentatio Passionis et Resurrectionis Christi solemniter et ordinate in Prato Vallis.* Quasi con le stesse parole raccontasi la stessa cosa in altra Cronica esistente nel medesimo libro, pag. 122 ». [1] Probabilmente qui si accenna a quella *Cronica dei Reggimenti padovani,* stampata dal Muratori, che così dice con poca varietà di forma: *MCCXLIII: Idem Dominus Galvaneus potestas Paduae. Hoc anno facta est Repraesentatio Passionis et Mortis Christi in Prato Vallis in ipso die Paschae, solemniter.* [2]

Or qui parecchie cose sono da considerare. Che cosa era questa Rappresentazione? Fu d' indole ecclesiastica o popolare? Fu ufficio liturgico, o festa di popolo avente carattere religioso? E quella indicazione del Prato della Valle si ha da intendere per modo da escludere affatto il supposto che la solennità avesse luogo in un tempio?

Da sì poche parole, quante sono quelle di sopra recate, poco di ben sicuro può trarsi: ma a noi sembra si tratti di una festa, alla quale forse insieme concorsero Clero e popolo, ma che certo fu fatta non nel tempio, ma fuori. Nè vale l' osservare, come fa il Monaci, che « nel Prato della Valle, uno dei sobborghi di Padova, si trova esistente fin dal secolo VII la chiesa di Santa Giustina, che era una delle più ampie e delle più ricche della città »: [3] perchè le tre testimonianze di sopra recate, discordi in qualche minimo particolare, concordano qui fra loro, assegnando come luogo proprio della rappresentazione il Prato della

[1] *Bibliot. Eloq. Ital.:* Venezia, Pasquali, 1753, I, 488.
[2] *Rer. Ital. Script.,* VIII, 375.
[3] *Uffizj drammatici dei Disciplinati dell' Umbria,* nella *Rivista di Filologia Romanza,* I, 256.

Valle, senza niuna allusione alla chiesa di Santa Giustina. E nel Prato stesso, del resto, già dal 1208 si facevano i grandi ritrovi, le maggiori feste padovane, come vediamo appunto dalle seguenti parole di Rolandino nella sua Cronica: *Stare videbantur nunc civitates istinc collaterales in Marchia, in statu delectabili et jucundo: nam in praedicto anno MCCVIII, podestate in Padua domino Viscontino, factus est magnus Ludus in Prato Vallis, et omnes contratae de Padua, singulae videlicet ad unum et idem signum vestimentorum, se novis vestibus innovarunt. Et tunc in praedicto loco de Prato, dominae cum militibus, cum nobilibus populares, senes cum junioribus, in magnis sollatiis existentes in festo Pentecostae et ante et post, per plures dies, cantantes et psallentes, tantam ostentabant laetitiam, quasi omnes fratres, omnes socii, omnes prorsus essent unanimes, et summi amoris vinculo foederati.* [1] Erano, infatti, cotesti i bei tempi del Comune, anzi di tutta la Marca, *prima che Federigo avesse briga* con quei popoli, e désse ajuto alla cupidigia del feroce Ezelino: e come nel 1214 Treviso fece la sua festa del Castello d'amore, [2] così, sette anni innanzi, Padova aveva fatto questo ludo, che, stando al cronista, consistè soltanto in liete ragunanze, e sfoggio di bei vestimenti, e suoni e balli: a cui, però, altro scrittore aggiunge un *magnus Ludus de quodam homine salvatico.* [3] Ma nel 1243 gli animi dei cittadini di Padova, venuta alle mani di Ezelino, eran vòlti a quella melanconia di pensieri e di affetti, a quella tetra preoccupazione religiosa, che, come più oltre vedremo, doveva manifestarsi in modo nuovo ed irresistibile, dopo morto il tiranno. Perciò nel Prato della Valle, dove già avevan echeggiato le grida di giubilo dei cavalieri e delle dame, dei donzelli e dei giocolatori, ora, nel 1243, non più con sciolta letizia, ma *ordinate et solemniter,* come in un rito di chiesa, si udivano risuonare le meste parole del

[1] *Rer. Ital. Script.*, VIII, 178. Cf. *Ibid.*, 370.

[2] Id., *ib.*, VIII, 181.

[3] *Chronicon Patavinum*, in Muratori, *Antiquit.*, etc., IV, 1126. E secondo questo stesso cronista più tardi, nel 1224, *fuit factus Ludus in Prato Vallis cum gigantibus.* (*Ibid.*, 1130.)

Redentore morente. Ma tuttavia sarebbe difficil cosa sciogliere il dubbio mosso dal Tiraboschi,[1] se, cioè, qui si tratti di muta rappresentazione o di azione parlata, di pantomima o di dramma; e vorremmo poter inclinare a quest'ultima sentenza: se non che in tanta scarsità di notizie nessuna congettura può prevalere sulla contraria; e perciò rimarrà anche argomento di dubbio se, essendo parlata la Rappresentazione, l'idioma fosse volgare o latino. Certo il nuovo parlare era ormai in condizioni siffatte, ch'e' potea adoperarsi in una festa di popolo: ma quel notare che lo spettacolo fu eseguito *solennemente*, ci porterebbe ad argomentare una certa sopravveglianza dell'Autorità ecclesiastica: nel qual caso men facile ci sembrerebbe l'uso del volgare. Solo questo, adunque, ci pare ben chiaro: che nel 1243 si ebbe a Padova un Dramma spirituale nel Prato della Valle, cioè fuori di chiesa: tutto il resto è congettura.[2]

La seconda memoria storica che ci è dato registrare, appartiene anch'essa all'Italia superiore: anzi ai confini d'Italia. Ecco, invero, quanto si legge nei Frammenti della *Cronaca Friulana* del canonico Giuliano da Cividale: *Anno domini MCCLXXXXVIII die VII exeunte Majo, videlicet in die Pentecostes et in aliis duobos sequentibus diebus, facta fuit Repraesentatio ludi Christi, videlicet Passionis, Resurrectionis, Ascensionis, Adventus Spiritus Sancti, Adventus Christi ad judicium, in curia Domini Patriarchae Austriae civitatis* (Cividal del Friuli), *honorifice et laudabiliter, per*

[1] *Storia della Letteratura italiana dal* 1183 *al* 1300, lib. III, cap. 3, § 25.

[2] Ai primi anni del secolo successivo è da attribuirsi la *gloriosa atque devota Repraesentatio Annuntiationis per Angelum ad Mariam, Spiritu Sancto sopraveniente*, che facevasi, come segue a dire il Savonarola (*Rer. Ital. Script.*, XXIV, 1175), *per Clerum* in Santa Maria dell'Arena. Secondo lo Sberti (*Degli spettacoli e delle feste che si facevano in Padova:* Padova, Cesare, 1818, pag. 54) ebbe principio nel 1306; secondo il Portinari (*Felicità di Padova*, pag. 486) nel 1331, e durò fino al 1600, essendo allora vietata per disordini ed abusi. Fu, come si vede, un Ufficio liturgico simile a quelli, già descritti addietro, della Chiesa di Parma.

Clerum civitatensem.[1] E pochi anni appresso, cioè nel 1303, si ripigliò la rappresentazione di questo ludo, come rilevasi dallo stesso cronista: *Anno MCCCIII facta fuit per Clerum, sive per Capitulum civitatense, Repraesentatio: sive factae fuerunt Repraesentationes infra scriptae: In primis, de Creatione primorum parentum; deinde de Annunciatione*[2] *Beatae Virginis, de Partu et aliis multis, et de Passione et Resurrectione, Ascensione et Adventu Spiritus Sancti, et de Antichristo et aliis, et demum de Adventu Christi ad judicium. Et praedicta facta fuerunt solemniter in curia domini Patriarchae in festo Pentecostes cum aliis duobus diebus sequentibus, praesente r. d. Ottobono patriarcha aquilejensi, d. Jacobo q. d. Ottonelli de Civitate episcopo concordiensi, et aliis multis nobilibus de civitatibus et castris Forojulii, die XV exeunte Majo.*[3]

Qui è ben chiaro trattarsi di spettacolo fuori della chiesa: non però in luogo profano, ma nella curia stessa arcivescovile. Si capisce che una rappresentazione così lunga e varia non poteva capire entro le sacre pareti: ma, eseguita com' era dal Clero e dal Capitolo, alla presenza dei maggiori prelati della provincia, non perdeva nulla del suo carattere ecclesiastico, e probabilmente non mutò neanche l' idioma, che dovette esser il latino. Fu dunque una cerimonia del culto, fatta con foggia particolare, fuori del luogo consacrato; ed a ciò credere ci conforta anche l'esame di quei monumenti drammatico-liturgici della Chiesa civitadense che il Coussemacker ha stampati; cioè la *Repraesentatio in Annuntiatione b. Virginis*, il *Planctus Mariae*

[1] Zeno, *Op. cit.*, pag. 488, e Muratori, *Rer. Ital. Script.*, XXIV, 1205, dove manca soltanto l' ultima parola del passo qui riferito.

[2] Probabilmente per inesatta intelligenza del vocabolo *civitatense* il Magnin asserì, verso il 1304 essersi fatta a Civitavecchia una rappresentazione di *Adamo ed Eva* e dell' *Annunziazione*, che debb' esser invece questo spettacolo di Cividal del Friuli. Dal Magnin (*Journ. de l'Instruct. publ.*, 12 novembre 1835) passò quest'errore al Douhet, *Dict. des Myst.*, 110 e 143, e al Coussemacker, pag. 344, ed anch' io mi accorgo di esservi caduto nel vol. I delle *S. R.*, pag. 168.

[3] Zeno, *ib.*, *Rer. Ital. Script.*, XXIV, 1209.

et aliorum, e le due *Repraesentationes in Resurrectione Domini*, le quali scritte in tre codici del secolo XIV sono probabilmente reliquie del grande spettacolo ciclico, che, in quei tempi appunto, ai presuli ed ai nobili della provincia friulana offriva il Capitolo civitadense.[1] Il che se fosse, come ci sembra assai certo, avremmo qualche altra notizia da aggiungere a quella della Cronaca, dacchè dalle rubriche di due fra cotesti manoscritti si rileva che a rappresentare l'*Annunziazione*[2] tenevasi il modo seguente: facevasi, cioè, una processione che volgeva verso la piazza (*ad forum*) cantando il responsorio: *Gaude, Maria Virgo;* arrivati nel

[1] MAGNIN, *Journ. des Sav.*, 1860, pag. 311.

[2] Una breve rappresentazione di questo fatto capitale della storia evangelica troviamo, mista con altri festeggiamenti sacri e civili, nella commemorazione annuale del dì di San Marco in Venezia, e pel 1267 ci è così descritta da MARTINO DA CANALE: *Saches, signors, que le derain ior de iener est la feste et la procession doble,* nella quale dopo i fanciulli e i chierici, *vient un clerc en la rote apareilles de dras de dame, trestuit a or. Et siet celui clerc de sour une chaere mult richement aparillee: et le portent IIII homes de sor lor espaules, et devant et en coste les confanons a or.* Rappresenta costui la Vergine, e condotto innanzi *Monsignur li Dus, si le salue, et il li rent son salus.* Poi, *vient avant un autre clerc, que seoit de sor une chaere mult richement aparilles a la guise d'un Angle, et le portent de sor lor espaules IIII homes. Et quant il fu parmi ou Monsignor li Dus estoit, il le salue, et Monsignor li Dus li rent son salus. Et apres se, il s'en vont en la procession.... Et tant s'en vont, que il entrent en l'iglise de Notre Dame Sainte Marie: et quant celui clers qu'est aparilles en senefiance de Angle, est entres dedans l'iglise, et il voit l'autre qu'est aparilles en senefiance de la Virge Marie, il se lieve en estant, et dit tot ensi: Ave Marie, ploiene de grace, le Signor est aveuc toi, beneoite entre les femes, et beneoit li fruit de ton ventre: ce dit notre Sire. — Et celui que en senefiance de Notre Dame est aparilles, respond et dist: Coment peut ce estre, Angle Dei, en porce que ie ne conois home por avoir enfant? — Et li Angles li redit: Spirit Saint desent en toi, Marie; n'aies paor, auras dedens ton ventre le Fils Dieu. — Et cele li respont et dist: Et ie sui ancelle dou Signor; viegne a moi selonc ta parole. — Apres ceste parole, s'en issent chascun de cele iglise, et s'en vont en lor maisons.* (*Cron. dei Venez.*: Firenze, Vieusseux, 1845, pag. 569.) E in nota, pag. 743, si avverte che nel 1328 fu stabilito per legge: *Quod Maria et Angelus in festa Sancti Marci de Scholis pro reverentia gloriosae et festi non debeant se levare de suo sedere, quando sunt in cospectu d. Ducis.*

mezzo, il corteggio si fermava, e i corarj intuonavano il *Gloria Patri,* indi il diacono leggeva il Vangelo, e subito si dava mano al *Ludo dell'Angelo e di Maria: subito cantatur Evangelium cum Ludo.... et fit Repraesentatio Angeli, ad Mariam.* Finito il quale, il Clero ritornava in chiesa, cantando il *Te Deum.* [1] Se pur queste non sono, com'è pur possibile, modificazioni posteriori, dovrem dire che lo spettacolo, di che tratta il cronista, non si facesse soltanto nella curia arcivescovile, ma anche in piazza, e fosse insieme ufficio, processione e dramma. Ma ciò che, a parer nostro, è più degno di nota in questa memoria degli spettacoli spirituali friulani, si è la natura complessa dell'azione, e la sua durata di tre giorni. Troviamo qui, invero, quella forma ciclica, che, cominciando dalla Creazione del mondo, si svolge d'episodio in episodio fino all'Universale Giudicio, e che, comprendendo con logico legame e con successione cronologica tutti gli avvenimenti più importanti della Storia Sacra, dal peccato al riscatto, e dal riscatto alla venuta dell'Anticristo e al giorno novissimo, non può acconciamente prodursi innanzi al pubblico, anche se proceda a sbalzi e tralasci parecchi fatti, se non in una più o men lunga serie di giorni, che nel nostro particolar caso erano tre. Or questa foggia di farraginose e mal congeste Rappresentazioni cicliche, che fiorirà nel tempo successivo in Francia, in Inghilterra e in Germania, cessandone ogni traccia in Italia, dovrà dirsi che dappertutto si producesse spontaneamente, ovvero, ammettendo imitazione, sarà l'Italia imitata od imitatrice? Altri affermò che di qui si prendesse la stampa e l'esempio; [2] e certo i raffronti delle date sembrerebbero favorire questa sentenza; ma l'unire insieme e coordinare al punto cardinale della Passione tutta l'opera della Redenzione ci sembra così naturale e conforme al pensiero medioevale, che non ci parrebbe strano, se le Rappresentazioni cicliche fosser di per sè nate in ciascun paese indipendentemente da modelli stranieri. Certo

[1] COUSSEMACKER, *Op. cit.,* pag. 284.
[2] *Dict. des Myst.,* col. 634.

è questo, che siffatta forma complicata, la quale potrebbe dirsi tipica rispetto al *Mistero* francese, fece apparizione fra noi soltanto in cotesti spettacoli friulani; e la forma nostra esemplare, cioè la *Sacra Rappresentazione*, si tiene in più angusti confini, e si regola a norme di maggior semplicità, quasi avesse seco *lo fren dell' arte*.

Poichè ci siamo alquanto fermati a descrivere il vero carattere e il proprio significato delle più antiche Rappresentazioni italiane, non parrà fuor di luogo l'intrattenersi ancora a dire di due altri spettacoli, fiorentino l'uno, l'altro milanese, che mal potrebbero assegnarsi alla categoria dei drammi. Nè parrà inopportuno che qui appunto ne parliamo, sebbene ambedue appartengano ad età più inoltrata, cioè al secolo decimoquarto, che già, del resto, abbiamo toccato con l'ultimo Dramma friulano, volendoci sgombrare il terreno di ogni inutile ostacolo alla lunga via che dobbiamo ancora percorrere.

Leggesi adunque in Giovanni Villani che nel tempo, « che il cardinal da Prato era in Firenze, ed era in amore del popolo e de' cittadini, sperando che mettesse buona pace tra loro, per le calende di maggio 1304, come al buon tempo passato del tranquillo e buono stato di Firenze s'usavano le compagnie e le brigate di sollazzi per la cittade, per fare allegrezza e festa, si rinnovarono, e fecionsene in più parti della città, a gara l'una contrada dell'altra, ciascuno chi meglio sapea e potea. In fra l'altre, come per antico aveano per costume quegli di Borgo San Friano di fare più nuovi e diversi giuochi, si mandarono un bando, che chiunque volesse sapere novelle dell'altro mondo, dovesse essere il dì di calende di maggio in su 'l Ponte alla Carraja, e d'intorno all'Arno; e ordinarono in Arno sopra barche e navicelle palchi, e fecionvi la somiglianza e figura dello 'nferno, con fuochi e altre pene e martorj, con uomini contraffatti a demonia orribili a vedere, e altri, i quali aveano figure d'anime ignude, che pareano persone, e mettevangli in quegli diversi tormenti con grandissime grida e strida e tempesta, la quale parea odiosa e spaventevole a udire e a vedere, e per lo nuovo

giuoco vi trassono a vedere molti cittadini, e 'l Ponte alla Carraja, il quale era allora di legname da pila a pila, si caricò sì di gente che rovinò in più parti, e cadde colla gente che v'era suso, onde molte genti vi morirono e annegarono, e molti se ne guastarono le persone, sicchè il giuoco da beffe avvenne col vero, e com'era ito il bando, molti per morte n'andarono a sapere novelle dell'altro mondo ».[1]

[1] *Cron.*, VIII, 70. Il Pucci nel *Centiloquio* così parafrasa poeticamente il Villani: *Correvan gli anni allor del sacrificio Mille trecento quattro, che lontano Si fece 'l Cardinal da tale uficio. Nel detto tempo in Borgo San Friano Di giovani si fece una brigata A lor diletto, e più d' ogni cristiano, Con nuovi giuochi e sì bene ordinata Che malagevol mi sarebbe a dire Come fu propiamente assimigliata. Per tutta la città fecer bandire Che chi volle novelle di vantaggio Dell' altro mondo vedere ed udire, Andasse il giorno di Calen di Maggio Al ponte alla Carraja, e di presente Dell' altra vita vederebbe il saggio. Onde vi trasse quel dì tanta gente Ch' egli era pieno il ponte, e d' ogni parte Le case lungo l' Arno similmente. E, secondo ch'ancor dicon le carte, Sopra le pile il ponte era di travi E non di pietre murato con arte. Ed in sull' Arno aveva piatte e navi Con palchi d' assi: or udirai bel gioco, E come que' che 'l feciono eran savi. Dall' una parte avea caldaje a fuoco, Dall' altra avea graticole e schedoni, Ed un gran diavol quivi era per cuoco. Nella sentina avea molti dimoni, I qua' recavan l' anime a' tormenti Ch' ordinati eran di molte ragioni. Qual si ponìa sopra carbon cocenti, E qual nella caldaja che bolliva E di sentina uscivano i lamenti. La gente che d' intorno il pianto udiva E poi vedea a sì fatto governo Co' raffi e cogli uncin gente cattiva, Che parean tutti diavoli d' inferno, Ispaventevoli a chi li vedea, Immaginando que' del luogo eterno, Chi piangeva di quello, e chi ridea: Ma chi aveva d' uom conoscimento La verità del fatto conoscea, L' anime ch' eran poste a tal tormento Eran camicie di paglia ripiene E vesciche di bue piene di vento, Per modo acconcie, che parevan bene, Guardando dalla lunge, le persone Che fosser poste a così fatte pene. Sette tormenti v' eran per ragione, Punendo i sette peccati mortali, E sovra ognuno scritto in un sermone: In questo luogo son puniti i tali. Alcuna volta v' avresti veduti Serpenti e draghi feroci con ali, E contraffatti diavoli cornuti Che forcon da letame avieno in mano Di più ragion, tutti neri e sannuti.* — Nelle feste che Filippo il Bello diede a Parigi nel 1313 conferendo ai figliuoli l' ordine cavalleresco, fra gli altri spettacoli si diede quello del Paradiso con novanta Angeli, e un Inferno *noir et puant*, dove cadevano i reprobi e uscivano cento diavoli, che s' impadronivano delle anime e le tormentavano: vedi Morice, *Op. cit.*, pag. 16; Villemain, *Tableau de la Littér. du moyen-âge*: Didier, 1858, II, 223.

Non guari diverso è quello che scrive Marchionne Stefani: se non che meglio dichiara che lo spettacolo fu « tra 'l Ponte alla Carraja e quello di Santa Trinità, e quivi ebbono molti ordini di palchi sopra l'acqua e di barche, ch'erano acconce per modo che vi si faceva fuochi, e caldaje con acque e con pene, e con ogni generazione di pene, ed uomini in forma di demonj ed in forma d'anime ». [1]

Il Cionacci per primo [2] ed altri dappoi stimarono che questa festa, ordinata, secondo il Vasari, da Bonamico Buffalmacco con altri suoi compagni nella bottega di Maso del Saggio, [3] fosse una vera e propria Rappresentazione, e di qui prendesse le mosse il Teatro spirituale fiorentino: anzi argomenta il Cionacci, che dovesse essere la *Rappresentazione di Teofilo*, o l'altra di *Lazzaro ricco e Lazzaro povero*, che ambedue finiscono con mostra dell'Inferno e dei diavoli. [4] Se non che qui il dotto uomo imbroglia fra loro fatti antichi e nuovi; nè cotesta del Ponte alla Carraja fu, stando alle descrizioni degli scrittori, se non una rappresentazione dei tormenti infernali, senza mischianza di altra favola o leggenda. Del resto, ben si appose il Tiraboschi, negando che questa festa in sè avesse « ombra di azione drammatica ». [5] Infatti, quando si pensi che teatro era il letto dell'Arno, e lo spettacolo si stendea dall'un ponte all'altro, e notando anche quel che aggiunge il Pucci,

[1] *Cron.*, lib. IV, rubr. 243, vol. IV, pag. 39. Cfr. PAOLINO PIERI, *Cron.* ap. TARTINI, *Rer. Ital. Script.*, II, 66.

[2] *Rime sacre di Lorenzo*, ec., pag. XIII.

[3] *Vita di Buffalmacco*, Giz. Le Monnier, II, 56. Un manoscritto Palatino citato dal PALERMO (II, 335) ricorda tra gli ordinatori della festa un Gello dal Borgo San Friano, probabilmente quel *Gellus istrio.... suis oblectans animos comediis*, che era allo stipendio del Comune di Firenze, e al quale nel 1352 fu dato per pubblico decreto un successore: vedi in proposito il mio articolo *Musica e Poesia nell'antico Comune di Perugia* (*Nuova Antologia*, vol. XXIX, pag. 69, maggio 1875).

[4] Ma dal Ms. Magliabech., VIII, 9, si vede che il CIONACCI, meglio considerata la descrizione del VILLANI, si accorse trattarsi qui di una *Rappresentazione mutola dell'Inferno*.

[5] *Storia della Lett. ital. dal 1183 al 1300*, lib. III, cap. 3, § 26.

che le anime erano camicie impagliate e vesciche di bue, acconce in modo da sopportare gl'insulti e i tormenti inflitti dai diavoli, si vedrà come questo non altro era se non uno spettacolo popolare, nel quale la parola non aveva forma nè di monologo nè di dialogo, sia per la distanza degli spettatori, sia pel tumulto delle grida e strida e tempeste dei tormentatori, e di coloro che stavano appiattati nella sentina delle barche. Questa festa del 1304 fu, dunque, un trattenimento popolare, che traeva argomento da ciò che più preoccupava gli animi, cioè la religione, non senza qualche mescolamento di sollazzevole e di grottesco, ma che nulla avea di comune coi Sacri Drammi, ed ebbe forma pantomimica, non drammatica.

E pantomima è anche un altro ludo, nel quale, perchè lo spirito novello pur sempre riteneva le forme antiche, il soggetto e l'occasione sono religiosi; ma il resto è profano e popolaresco: cioè la festa dei Re Magi fatta nel 1336 in Milano *in die Epifanie in conventu fratrum Praedicatorum*. Ci piace recar qui le formali parole del cronista Galvano Flamma: *Fuerunt coronati tres Reges in equis magnis, vallati domicellis, vestiti variis cum somariis multis et familia magna nimis. Et fuit stella aurea discurrens per aera, quae praecedebat istos tres Reges, et pervenerunt ad columnas Sancti Laurentii, ubi erat rex Herodes effigiatus, cum Scribis et sapientibus. Et visi sunt interrogare regem Herodem, ubi Christus nasceretur, et revolutis multis libris responderunt, quod deberet nasci in civitate Bethleem in distantia quinque milliarorum a Hierusalem. Quo audito, isti tres Reges coronati aureis coronis, tenentes in manibus scyphos aureos cum auro, thure et myrrha, praecedente stella per aera, cum somariis et mirabili famulatu, elangentibus tubis, et bucinis praeeuntibus, simiis, babuynis et diversis generibus animalium, cum mirabili populorum tumultu, pervenerunt ad ecclesiam Sancti Eustorgii. Ubi in latere altaris majoris erat Praesepium cum bove et asino, et in praesepio erat Christus Parvulus in brachiis Virginis Matris. Et isti Reges obtulerunt Christo munera; deinde visi sunt dormire, et Angelus alatus eis dixit quod non redirent per contratam Sancti Laurentii,*

sed per portam Romanam: quod et factum fuit. Et fuit tantus concursus populi et militum et dominarum et clericorum, quod numquam similis fere visus fuit. Et fuit ordinatum, quod omni anno istud festum fieret.[1]

Qui tutto par rammentare l'antico Ufficio ecclesiastico: e il *visi sunt dormire* del cronista si raffronta con precisione al *quasi somno sopiti* del testo rituale:[2] ma la festa è diventata una processione che percorre a mo' di trionfo gran parte della città, e la solennità religiosa è mischiata di profani sollazzi. Nel tempio, l'attenzione dello spettatore era assorta tutta nell'avvenimento, che l'apparato stesso concorreva a rinnovargli più possente e più viva: qui, all'aria aperta, sovraneggia su tutti gli altri un sentimento di curiosità, e l'occhio attira le menti colla ricca mostra del corteggio, e colle vesti e gli animali strani e difformi. Vi è sempre la parte drammatica, ed è ben la stessa della liturgia; ma sono poche parole scambiate in chiesa e alle colonne di San Lorenzo: il rimanente, ed è anche il più, è pompa cavalleresca e tripudio popolare, il che ha tanto dato nel genio dei Milanesi, che a gran voce se ne chiede la ripetizione per gli anni avvenire. La religione è soltanto pretesto all'allegria della cittadinanza: abbiam qui il popolo che si sollazza del proprio innumerevole concorso e del mirabile tumulto, e l'Ufficio liturgico rimane come affogato nella profana suntuosità di una gazzarra carnevalesca.

Ed ora, veduto quali sono le più antiche memorie di sacri spettacoli, e quali altre debbano escludersi da questo novero, potremmo addirittura entrare a ricercare le prime origini della Rappresentazione volgare, se un singolare anacronismo, pel quale al tredicesimo secolo fu appropriata una festa drammatica di età posteriore, non richiedesse ancora da noi un qualche schiarimento.

Il già citato Apostolo Zeno[3] ricorda, adunque, sulla fede di autori senesi, una Rappresentazione che sarebbesi fatta in Siena l'anno 1273, per celebrare l'assoluzione

[1] *De reb. gest. a Vicecomitib.*, in *Rer. Ital. Script.*, XII, 1017.
[2] Du Méril, pag. 156; Coussemacker, pag. 249.
[3] *Op. cit.*, pag. 188.

dalla scomunica, che ai proprj concittadini recava da parte del Papa il beato Ambrogio Sansedoni, sciogliendoli dalle censure in che erano incorsi ai tempi di Corradino. Gioverà qui recare tutto il tratto di un'antica *Vita* del Santo, che al proposito nostro si riferisce, affinchè di subito veggasi come siasi confuso il fatto colla posteriore rammemorazione. Nella Leggenda del beato Ambrogio da Siena impressa *per Symeone di Nicolao cartolajo a dì XXIII di Agosto anno domini MDVIIII,*[1] così è scritto al capitolo nono, intitolato appunto: *Della Representatione et festa di Siena per essa absolutione:* « Et arrivato in Siena el Nuntio col breve della relassatione dello interdecto et rebeneditione della ciptà, grande allegreza et festa ne fecie tutto el populo, et facta grande solemnità di celebrationi di messe et processioni solemni, et di fuochi et suoni di campane per tutta la ciptà. Et fu deliberato che nel dì della intrata di Ambrosio in Siena si facesse una Representatione et festa infrascripta in su la piaza di Siena, di quanto intervenne nella audientia et exauditione, che ebbe Ambrosio dal Sommo Pontifice, et

[1] Questa *Vita* è compilata, come dice il resto del titolo, su quella dei Quattro contemporanei del beato Ambrogio, che di ciò furono incaricati da papa Onorio IV (m. 1287) e che trovasi nei Bolland., XX Mart., vol. III. Se non che opportunamente osservano i Bollandisti che qua e là codesta *Vita* dev'esser interpolata, in specie ove parlasi *de ludis ad diem Ambrosio festum translatis.* Le parole della *Vita* dei Quattro, che già *annorum aliquot supponunt experientiam,* sono queste: *Perveniens itaque vir sanctus Senas cum apostolicis litteris, factae sunt in populo non parvae repraesentationes et processiones solemnes cum campanarum festivo sonitu, et missarum celebrationibus. Singulis quoque annis eo die, quo servus Dei Ambrosius urbem est ingressus, bravium pro cursu equorum decernitur, cum repraesentatione solemni, quae omnia ad diem transitus viri Dei postmodum sunt translatae.* (*Ibid.*, col. 188.) Da queste parole, già interpolate nel testo dei Quattro contemporanei, derivano tutte le posteriori amplificazioni, che al giorno dell'entrata del Santo apportatore del papale indulto appropriano le successive commemorazioni dell'avvenimento. Il traduttore del 1509 ne diede, probabilmente il primo, una descrizione, che poi copiarono allargandola Giulio Sansedoni (*Vita del b. A. S.:* Roma, Mascardi, 1611, pag. 63), e Giugurta Tommasi (*St. senesi:* Venezia, 1626, pag. 68); e da questi due autori i Bollandisti a lor volta trassero la descrizione delle feste, che aggiunsero alla *Vita* dei Quattro.

in tale dì si facesse correre uno bello palio: la quale festa si avesse a celebrare per lo advenire ciascuno anno, a memoria di tanta gratia ricevuta col sopradecto miracoloso modo: la quale festa fu trasferita nel dì che morì el detto Beato. Offerivasi el Palio con grande quantità di cera alla chiesa di Sancto Domenico, co la processione di tutte le Regole, accompagniata da tutti li Magistrati et Presidenti de la ciptà, con li ceri in mano, et da tutte le Arti con la loro offerta. Nella quale prima celebratione non volendo intervenire Ambrosio per la sua umilità, retardò la sua tornata, et procedessi alla decta presentatione (*sic*) et festa, facendosi in sul Campo uno palco grande, cuperto di sopra a modo di vôlte fondate in colonne, con altri lavori-representanti le ornatissime stantie de la audientia del Papa, et dentro con persone che representavano la persona di esso Pontifice et de' Cardenali, et altri astanti secretari con gli sprendori in essa audientia, agiontovi fanciuletti vestiti a forma di Angeli dentro a le dette audientie. Et di fuore de le stantie vi si representavano prelati, inbasiatori et cortigiani di diverse qualità. Et in mezo de la piaza si formarono caverne di legname depinte in modo di grandi sassi, con boschi intorno, dentrovi omini vestiti et formati a modo di diavoli, et altri di grandi dragoni, et altri a modo di serpenti, formati di grosso cojame. Le quali caverne e stanze del palco sopradetto stavano serrate, e niente se ne vedeva de le dette presentationi. Et incuminciava a scuprirsi la festa in questo modo: usciva una colomba bianca d'un luogo appresso lo edifitio giù per uno filo di ferro, con fiamme di fuoco in bocca, et finiva el veloce suo volo in un grande fiore serrato, posto ne la sommità de lo edifitio, del quale usciva in uno momento razi e scoppi grandi, con uno Angioletto, anuntiando la festa, scuprendosi tutto lo edifitio de le presentationi, dove si rescriva (*riferiva?*) con devote parole et alte voci tutte le parole usate dal beato Ambrosio, quali di sopra abiamo riferite. [1] Di poi cantavano

[1] Giulio Sansedoni nella citata *Vita: La festa.... sustanzialmente era il rapresentare il modo, col quale frate Ambrogio accompagnato dal suo collega nell' ambasceria, e da celesti splendori illustra-*

gli Angeli devotissime stanze, ringratiando et laudando Idio et la Vergine Maria, sonando diversi stormenti. Et di poi uscivano Angeli cantando versi bellissimi et molto devoti inverso del populo, contenenti che tutti ringratiaseno Idio et la Vergine Maria de la gratia riceuta, et che per l'avenir esso populo non fusse contra Sancta Chiesa. Di poi usciva altro Angelo cantando versi in onore et laude del beato Ambrosio, et quello che representava decto Beato, esciva de la audientia acompagnato da li secretari et altri cortigiani, et umilmente pregatoli che restasseno di acompagnarlo, et per fuggire maggiore concorso di chi lo voleva seguire, si ritraeva in una stantia. Discendevano di poi li Angeli, et salivano in sur uno carro, cantando et sonando intorno a la piaza. Et in questo esciva un Angelo de la sommità di decto edifitio giù per una fune con grande velocità verso le caverne de li diavoli, et sopra esse, cantando certi versi contra essi diavoli. Et subito fu fatto uno grande scoppio di una spingarda,[1] et li diavoli et draconi et serpenti uscirono de le loro caverne, et li Angeli corrivano dietro a li diavoli, et li due armati a cavallo escivano et combattevano contro li draconi et serpenti. Di poi uscivano li diavoli di piaza, et li draconi et serpenti rimanevano morti da li armati, a presentare che le anime de le persone di Siena sottoposte allo interdecto escivano de la potestà de li demonj. Et intanto appariva nel edifitio del palco la tornata di Ambrosio a la residentia di Gregorio pontifice, chiamato da lui, representandosi le parole de la andata che

to, entrò all' audientia del Papa, et umilissimamente prostrato a'piedi suoi, espose l' ambasciata della sua patria, con eloquente sermone, pieno di parole compassionevoli ed efficaci a disporre l' animo del Pontefice alla misericordia et alla gratia, insieme con la desiderata risposta che egli ne riportò, e con quelli adornimi che la licenzia poetica suol concedere ai compositori di somiglianti Rappresentationi, riferendo questa attione vagamente, con maniera grave e dilettevole.

[1] Il Tommasi: *un colpo d' artigliaria.* E Giulio Sansedoni: *Per avanti che si fosse inventato l' uso delle bombarde si faceva, come penso, grandissimo rimbombo con altro strumento d' artificioso ordigno, ma dopo il detto uso, ritrovato l' anno 1330, più comodamente potè farsi con lo sparar delle artiglierie.*

voleva facesse decto Ambrosio ne le parte de la Europa per causa de la recuperatione di Terrasanta. Apresso etiam si representa come in detto camino apparì ad Ambrosio el diavolo in forma di romito, tentandolo con ragioni molto colorate et subtili argomenti che dovesse aspirare a le grandi dignità ecclesiastiche.... Et sparito el tentatore, l'Angelo annuntiava el fine de la festa, cantando et sonando; tutti li Angeli del carro con tutta la compagnia de la Representatione si riducevano al convento di Sancto Domenico, et così finiva la festa ».

Or qui per fermo trattasi di uno spettacolo che dovè di molti anni esser posteriore al 1273, e che forse fu soltanto ultima ampliazione delle feste, colle quali venne in allora celebrata in Siena la lieta novella arrecata dal beato Sansedoni. Chè a farlo contemporaneo del fatto, nel modo come si descrive, si oppongono, non dirò soltanto i fuochi delle spingarde, ma l'introduzione sulla scena dello stesso Ambrogio e del Pontefice e sua Corte, e l'essere i fatti del protagonista continuati oltre quello dell'assoluzione, e massimamente poi la forma e l'apparato della rappresentazione stessa. Certo è questo, che all'annunzio dell'ottenuto beneficio, fecersi in Siena grandi feste, [1] dalle quali e dalle meritate ovazioni si tenne lontano il sant'uomo: e che del fatto e della gioja popolare vollesi tener ricordo anche nei tempi appresso, trasportandone la commemorazione al giorno anniversario della morte di Ambrogio, ed unendovi pur anco i

[1] Un'antica Cronaca che credesi del 300, conservata in copia moderna nell'Archivio di Stato in Siena, dice così: *E tutte le campane suonarono a gloria, che prima non si solevano sonare; e i Signori Nove fecero fare festa otto dì continui e giostre e balli e molte mascare e scutubrini* (?), *e a riverentia di tal festa si fecero molte solennità.* Qui non parlasi di Rappresentazione, come ne tace affatto anche una *Vita del beato Ambrogio*, che manoscritta conservasi in Siena, ed appartiene al secolo XV. Da certe parole della citata stampa del 1509 si potrebbe desumere che l'uso della Rappresentazione non dovesse esser di molto anteriore a tal anno, e poi via via continuato nei seguenti. — Debbo la comunicazione di tutte queste notizie senesi alla cortesia e dottrina del cav. Giuseppe Palmieri-Nuti.

giuochi Giorgiani, soliti a celebrarsi nel dì che era avvenuta la vittoria di Montaperti. [1] Ma la forma drammatica dovette esser un'aggiunta fatta in anni assai remoti dal 1273, quando appunto si pensò meglio dimostrare per tal mezzo la ragione della festa, e rinfrescare la ricordanza di casi ormai antichi. Quando però ciò avvenisse ci è ignoto, ed anzi tal novità passò tanto inosservata, come naturale esplicamento della festa commemorativa, che nessuna menzione se ne trova negli scrittori cittadini, pei quali invece si direbbe che fin dal principio fu fatta al modo ch' essi vedevano ai dì loro. Ma non v' ha per noi nessun dubbio che il far risalire la Rappresentazione della festa del Sansedoni al 1273 non sia un vero errore: [2] e sia necessario farla scendere ad età più

[1] I dragoni assaliti dai cavalieri armati che rammenta la notata descrizione, sarebbero appunto, al dire del Tommasi, *un residuo dei giuochi che soleano celebrarsi ad onore di San Giorgio*. Questi *giuochi Giorgiani* sono così descritti da Niccolò Ventura, vissuto nel secolo XV: *In prima una selva, da poi uno uomo armato in forma di San Giorgio combatta col dragone, e la donzella istia in orazione: questo si faceva a similitudine di San Giorgio, che in Libia, nella città di Silenza, liberò il Re della città di Silenza e la figliuola con tutto il popolo dal dragone; e così a similitudine, e' Sanesi, per che fûro diliberati da tanta fortuna, ordinâro che ogni anno si combattesse dinanzi alla chiesa di Santo Giorgio uno dragone contraffatto, e una donzella stésse in orazioni, e questo combattesse con uno uomo armato, in modo di festa, e fusse a ogni anno a perpetua memoria:* Porri, *Miscellanea istorica sanese*, 1844, pag. 97. — È curioso che i Fiorentini, che in Siena erano raffigurati nel drago, avessero anch' essi, come vedremo più oltre, una consimile Rappresentazione di San Giorgio, della quale ci è ignota l' origine storica, forse non molto diversa da quella senese.

[2] La prima e più semplice forma delle feste in onore del beato Sansedoni e per rallegrarsi dell' assoluzione dall'interdetto potrebbe, in certo modo e dato le differenze dei tempi, esserci rappresentata dalla festa che fu fatta a Siena per celebrare l' elezione di Pio III nel 1503, della quale trovasi una minuta descrizione nel codice Magliabechiano XXVII, 118, additatomi dall' egregio collega professore Enea Piccolomini. Fu allora alzato un palco sulla piazza del campo, riccamente ornato, e del quale il codice ha un elegante disegno. In mezzo v' era la Vergine circondata dal coro degli Angeli; da un lato un sacerdote, rappresentante il nuovo Pontefice circondato dalla sua Corte. Cantata solennemente la Messa e fatto un discorso allusivo al fatto, da un fiore sbocciavano alcune bianche colombe

tarda, alla metà almeno del secolo decimoquinto, quando spettacoli siffatti cominciarono a rendersi sempre più frequenti nelle città toscane.

X.

I Flagellanti e la Lauda drammatica umbra.

Le Rappresentazioni friulane di carattere ciclico e i Ludi padovani sono stati da noi menzionati come i più antichi esempj che l'Italia offra di Dramma sacro; non già perchè sieno il germe, da cui sorse la forma, onde vogliamo più specialmente tener discorso, e colla quale hanno soltanto quella relazione che due diverse specie hanno fra sè, perchè derivate da uno stesso genere. Restano eglino, adunque, un fatto staccato, senza alcun visibile legame coi monumenti drammatici di età posteriore e in lingua volgare, tanto che ci è forza ricercare altrove le prime origini della Sacra Rappresentazione.

« Nell'anno 1260 (dice uno scrittore sincrono), mentre l'Italia tutta era da molte scelleraggini inquinata, una commozione subita e nuova occupò dapprima i Perugini, indi i Romani, di poi quasi tutte le popolazioni italiane, cui per modo sopravvenne il timor di Dio, che,

ed un Angelo che al popolo annunciava la festa: orava il sacerdote che faceva da Pontefice, pregando la Vergine di concedergli le forze sufficienti a regger la Chiesa; poi cantava la Vergine, indi i santi senesi Caterina e Bernardino ed altri, indi un coro di sedici Angeli; dopo di che si dava nelle trombe e nelle campane, mentre figuravasi la coronazione del novello Papa. Il codice contiene le parlate in versi dell'Angelo al popolo, di Maria al Pontefice, del Pontefice a Maria, e del coro degli Angeli: e, salvo in quest'ultimo caso, che abbiamo una laude, le rimanenti sono ottave. È, come ognun vede, una pompa simbolica, con qualche sprazzo di forme drammatiche: anzi la parlata dell'Angelo al popolo è imitata dai soliti prologhi delle *Sacre Rappresentazioni*.

nobili ed ignobili, vecchi e giovani, e perfino fanciulli di cinque anni, per le piazze della città, nudi e sol coperti le parti vergognose, posto giù ogni ritegno, processionalmente incedevano, tenendo ciascuno in mano un flagello di cuojo, con gemiti e pianti acremente frustandosi sulle spalle fino ad effusione di sangue. Lasciato libero sfogo alle lagrime, come se cogli occhi stessi del corpo vedessero la Passione del Salvatore, imploravano piangendo la misericordia di Dio e l'ajuto della sua Genitrice, supplicando che, come ad altri innumerevoli peccatori, così a loro, penitenti, perdonate fossero le peccata. E non solo nel giorno, ma nella notte ancora, con ceri accesi, durante un freddo asprissimo, a centinaja, a migliaja, a decine di migliaja andavano attorno per le chiese delle città, e si prostravano umilmente innanzi agli altari, preceduti da sacerdoti con croci e stendardi. Altrettanto facevasi nelle ville e ne' castelli, sicchè delle voci dei gridanti a Dio sembravano risuonare egualmente i campi ed i monti. Tacquero allora i musici strumenti e le amorose cantilene; il solo lugubre canto dei penitenti d'ogni parte si udiva, tanto nelle città, quanto nel contado: alla cui flebile modulazione i cuori più duri si ammansivano, e gli occhi dei più ostinati non potevano trattenersi dalle lagrime. Nè le donne furono aliene da sì gran devozione, ma nelle loro stanze non solo le popolane, bensì anche le nobili matrone e le vergini delicate con ogni onestà facevano altrettanto. Allora quasi tutte le discordie tornarono in concordia; gli usurai e i rapaci si affrettavano a restituire il mal tolto, gli uomini macchiati di diversi delitti confessavano umilmente i loro peccati, e si correggevano della lor vanità. Si aprivano le carceri, si liberavano i prigionieri, e gli esuli avevano licenza di tornare alle lor case. In breve, tanto di santità o di misericordia uomini e donne mostravano, come se temessero che la divina Potenza li volesse consumare col fuoco celeste, o scuotere con veementi terremoti, e con altre piaghe, colle quali suole la divina Giustizia vendicarsi de' malvagi. Di tal repentina penitenza, che anche oltre i confini d'Italia per diverse provincie si diffuse, non solo gli uo-

mini dappoco, ma anche i sapienti si meravigliavano, pensando donde provenisse sì grand'impeto di fervore: massime che questa forma inaudita di penitenza non era stata istituita dal Sommo Pontefice, che allora risiedeva in Anagni, nè persuasa da industria o facondia di qualche predicatore o di altra autorevol persona, ma aveva preso cominciamento da persone di semplice vita, le vestigia dei quali, dotti e indotti del pari, di subito seguirono ». [1]

Come Roma antica aveva visto i Luperci seminudi incedere per la città verberando, a fine di devozione, sè ed altri; così l'Italia mirò allora stupefatta queste centinaja e migliaja di Flagellanti, che tutte ne percorsero le città e il contado. Non erano collegi o sodalizj, ma popolazioni intere, che, quasi tocche da irresistibile ispirazione e trascinate da forza suprema, procedevano processionalmente dietro il vessillo della Croce, [2] e nudati il petto e le spalle, scalzi i piedi, [3] passavano di paese in paese, nel rigor del verno, [4] spietatamente percotendosi, [5] e le percosse accompagnando di gemiti, di pianti, d'invocazioni solenni a Dio, alla Vergine, ai Santi. [6] Le città nemiche sostavano dalle inimicizie e dalle guerre, e si recavano il bacio di pace

[1] MONACH. PATAV., *Chronic.* (*Rer. Ital. Script.*, VIII, 712.) Cfr. MURAT., *Antiq. Med. Aev.*, VI, 473, Dissert. LXXV, e *Annali d'Ital.*, ad ann.; *Annales veter. mutinens.* (*Rer. Ital. Script.*, XI, 65); MATTH. DE GRIFONIBUS, *Memor.* (ID., *ib.*, XVIII, 117); *Cron. di Bologna* (ID., *ib.*, 271); CAFFARO, *Annal.* (ID., *ib.*, VI, 527); *Chronic. de reb. in Ital. gest.*, edid. Huillard-Bréholles, pag. 250, etc.

[2] *Vexillis ante latis et crucibus:* F. PIPIN., in *Rer. Ital. Script.*, IX, 704.

[3] *Nudi corpora infra tamen umbilicum tecti verecundia, etiam pedes:* F. PIPIN., *ib.* — *Omnes nudi a bragherio in sursum et excalceati:* CHR. PARM., in *Rer. Ital. Script.*, IX, 778.

[4] *Nec mirum si frigus exterius non sentiebant, quia vehemens ardor amoris, qui intus erat, ardens in mente, omne frigus exterius arcebat, quod erat in corpore:* JACOB. A VARAG., *Chronic. Januens.* (*Rer. Ital. Script.*, IX, 49.)

[5] *Terga flagellis ex nervibus, aliqui spinis, aliqui manicis ferreis caedentes:* F. PIPIN., *ib.* Cfr. JACOB. A VARAG., pag. 49.

[6] *Virginem gloriosam et caeteros sanctos cantilenis angelicis implorantes:* JACOB. A VARAG., *ib.*, pag. 48.

fraterna: gli Imolesi andavano a Bologna, i Bolognesi si recavano in processione al Duomo della nemica Modena, amicamente incontrati e ricevuti dai Modenesi, e altrettanto poi facevano questi, movendo per simil modo a Bologna, a Parma, a Reggio; i Piacentini a Pavia, i Tortonesi a Genova, i Vercellesi in Asti, e così via via: onde non senza ragione codest'anno fu denominato *Santo*.

Secondo nota opportunamente il Cronista padovano, queste genti, commosse da sì nuovo fervore, che ben può rassomigliarsi ad un morale contagio, dal quale venivano soverchiati fin'anco gl'increduli, [1] non erano mosse dalla voce di un pontefice, come poi nel Giubileo del 1300, nè da quella di un predicatore, come già gli Emiliani e i Veneti nel 1233 dal grido di Fra Giovanni da Schio. Non era interesse mondano di Papato o d'Imperio, di Guelfismo o di Ghibellinismo, di libertà ecclesiastica o di supremazia civile, ciò che così profondamente e subitamente le commuoveva. Era uno spontaneo e gagliardo ravvivamento [2] di fede interna, che si era operato nelle anime loro, e prendeva forza dalla stessa semplicità dell'intelletto e schiettezza del cuore. [3] Erano gli umili, gl'infimi, i poveri, gl'indotti che a lor modo protestavano contro le iniquità dei grandi, dei signo-

[1] *Et quamquam a primordio hujus piae novitatis deliri et fatui a quibusdam sic se caedentes haberentur, tandem, pia devotione crescente, sacrilegus habebatur quicumque id facere detrectasset:* F. Pipin., *ib.* — *Horum quidam nobiles populares de Terdona Januam advenerunt, et cum per civitatem se verberantes incederent, tamquam fatui et deliri deridebantur. Sed ecce, subito nutu Dei, tota civitas est commota, ita quod parvi et magni, nobiles et ignobiles die ac nocte de ecclesia ad ecclesiam se verberantes incedebant, et cantiones angelicas et coelestes decantabantur, et qui fuerant principaliores in irridendo, fuerunt postea priores in se verberando:* Jac. a Varag., Id., *ib.* Cfr. Ricobald., *Hist. imperial.*, in *Rer. Ital. Script.*, IX, 134.

[2] Adopero questo vocabolo pensando ai *Revival* americani, che solo in parte e debolmente possono ai dì nostri darci un' idea di quelle grandi commozioni religiose, delle quali l'Italia fu teatro nel 1233 e 1260, e poi nel 1310, 1334, 1348 e 1399. Vedi sui *Revival* il Dixon, *Nouvelle Amérique*, par. II, cap. XIV.

[3] *Infimis et simplicibus personis inchoata:* F. Pipin., *ib.*, 704. — *A quibusdam pauperibus ac simplicibus inventa:* Jacob. a Varag., *ib.*, 48.

ri, dei potenti, dei sapienti del secolo. A coteste generazioni che avevano visto Pontefici bellicosi, irosi, implacabili come gl' Innocenzi, e il secondo Federigo predicato su pei pergami per l'Anticristo, ed Ezelino immanissimo tiranno, detto e creduto figlio del Demonio, e i Guelfi benedetti dal Papa assai volte soccombenti, e spesso trionfanti i maledetti ed eretici Ghibellini; ben poteva parere in tanta confusione e contradizione di fatti e di concetti, che l'Italia fosse addivenuta campo di belve combattenti fra loro, che in niuna autorità del mondo ormai fosse da confidare, e l'umana malvagità avesse toccato l'ultimo termine. Tutto il paese dalle Alpi al mare era dilacerato da fazioni e da guerre, e il sangue, secondo la viva espressione del cronista, vi correva come acqua. [1] Ma quando l'ira stessa di Dio offeso parve abbattere a un tratto la casa da Romano, giunta al fastigio della potenza, e sperderne in un soffio le ultime reliquie, [2] misto ad un senso di sollievo serpeggiò negli animi come un gelido terrore, quasi cotesto fosse il cominciamento della giusta vendetta del Cielo, e l'avviso pietoso del Signore agli uomini capaci ancora di correzione o di rimorso. I fatti umani giungevano all'orecchio dell'umile volgo quasi in eco discorde e confusa, in che la maledizione del Pontefice e la bestemmia dell'eretico arso sul rogo si mescevano colla dolce parola che San Francesco aveva gridata dall'alpestre pendice di Assisi. Ezelino ed Alberico erano morti bestemmiando e ruggendo: e l'ultimo di essi prima di chiudere gli occhi, aveva dovuto mirare la strage de' suoi: decapitati sei figli, de' quali uno in fasce, gettatigli in viso i brani delle lor carni, bruciate la moglie e le figlie, dopo averle portate ignude in mostra pel campo della lega guelfa; [3] sicchè era dubbio se fossero più feroci i tiranni o i

[1] *Viginti enim anni sunt vel circa, quod occasione sedis apostolicae ac imperialis, sanguis italicus effunditur velut aqua:* MONACH. PATAV. (*Rer. Ital. Script.*, VIII, 699.)

[2] *Isto anno propter mortem Yzilini de Romano, scuriati infiniti apparuerunt per totam Lombardiam:* GALV. FLAMM., *Manip. flor.* (*Rer. Ital. Script.*, XI, 690.)

[3] RICOBALD., *Histor. imperator.*, in *Rer. Ital. Script.*, IX, 134.

lor vincitori. Ora coteste genti avevano bisogno di amare e di credere; e poichè il maggior Prete attendeva ad altra opera, e il Clero seguiva le sue tracce, vollero, senza chiedere ajuto ad altri che a sè medesimi, nè cercar altro intermedio fra Dio e sè, addossarsi il grave peso de' comuni misfatti, svellere dal cuor loro il seme dell'odio fraternamente abbracciandosi, terger le macchie del peccato colle abbondanti lagrime, e il duro scoglio, che imprigionava le anime loro, squarciare col duro flagello della penitenza. [1]

I potenti della terra, ecclesiastici e laici, videro di mal occhio cotesto rinfocolarsi della pietà popolare, che trascinava seco consoli e podestà, vescovi e sacerdoti, [2] e vi si opposero. Il Pontefice, temendo il sorgere di qualche nuova eresia, non tardò molto a disapprovare i Flagellanti; [3] Manfredi impedì loro l'ingresso ne' suoi dominj di Puglia, e per mezzo di Uberto Pelavicino, quello delle città lombarde a lui devote; [4] i Torriani, signori guelfi di Milano, quando videro le turbe prossime alle mura della città, rizzarono

[1] Forse a determinare questo moto popolare ebbero qualche parte le profezie dell'abate Giovacchino intorno alla nuova età dello Spirito Santo, che doveva succedere nel mondo a quelle del Padre e del Figlio. Resta però a sapersi se veramente le profezie, e le aggiunte che vi eran fatte, fissassero già la data del 1260, come iniziamento a quel nuovo stato dell'uman genere, o se dopo successo il moto religioso parve cotesto il degno principio dell'età aspettata. Nel *Memorial. potest. regens.* (in Murat., *Rer. Ital. Script.*, VIII, 1120), si legge: *MCCLX debebat inchoari doctrina abatis Joachim.* Ma più sotto: *Quem statum inchoatum dicunt in illa verberatione que facta est MCCLX.* Cfr. Fr. Salimbene, *Chron.*: Parma, 1857, pag. 240.

[2] Cfr. *Chron. Parm.* (*Rer. Ital. Script.*, IX, 788); Ventura, *Memor.* (*Rer. Ital. Script.*, XI, 153); Fr. Salimbene, *Chron.*, pag. 239.

[3] Raynald., *Ann. Eccles.*, anno 1260, ediz. Mansi, III, 57.

[4] *Chron. Parm.* (Id., *ib.*); F. Pipin. (Id., *ib.*, IX, 778). Il *Cron. de reb. in It. gest.*, pag. 250: *Parmenses illud idem fecerunt volendo ire in Cremonam. Hec omnia fiebant ut discordia et malum oriretur in Cremona, ut Marchio perderet dominium. Verumtamen ipse sicut sapiens fecit fulchas in introitu episcopatus Cremone undique fieare, praecipiendo quod quilibet qui veniret se verberatum, illico suspenderetur: unde nullus ausus fuit venire.*

seicento forche: *quo viso retrocesserunt;* [1] Firenze scrisse nelle sue leggi: *Congregationes Frustatorum seu Batutorum prohibemus in civitates in omnique loco;* il Marchese d'Este fece altrettanto pei suoi dominj, asseverando esser codesta una invenzione de' nemici della Chiesa, *quia per inimicos Sanctae Ecclesiae cum magna cautela inventum fuit.... in offensione et periculu partis Ecclesiae.* [2] Ma la marea popolare, rovesciando ogni argine, usciva anche dai termini d'Italia, e invadeva la Provenza, e dalla Provenza passava alla Borgogna, dalla Borgogna alla Germania, dalla Germania alla Polonia, finchè l'ultimo fiotto andò a rompersene sui lontani lidi della Scizia.

Abbiamo visto il luogo, ove nacque dapprima questo incomposto ravvivamento degli spiriti religiosi. E' fu l'Umbria, e precisamente Perugia, dove nel 1258 un vecchio eremita, di nome Ranieri Fasani, apparve improvviso, abbandonando lo speco in che da più anni dimorava, e colla predicazione infiammata e la disciplina a sangue traendosi dietro il volgo, tanto da farne una compagnia numerosissima, che venne chiamata dei *Disciplinati di Gesù Cristo.* [3] Altri eremiti seguirono l'esempio di Fra Ranieri: [4] altri popoli, quello dei Perugini: e l'effetto fu come d'incendio che occulto e rapido passi di contrada in contrada, [5] trovando materia atta a subito accendimento. Se non che una così gran commozione è impossibile si manifestasse soltanto per battiture, gemiti e pianti. Affetti così intimamente e straordinariamente sentiti, quali furono quelli dei

[1] GALV. FLAMM., *Manip. flor.* (*Rer. Ital. Script.*, XI, 694.)

[2] MURATORI, *Antiq. Ital.*, VI, 470-71; LAMI, *Lezioni di Antichità toscane*, lez. XVIII.

[3] MONACI, *Uffizj drammatici dei Disciplinati dell'Umbria*, nella *Rivista di Filologia Romanza*, I, 250.

[4] *Tunc eremitae exeuntes de sepulcris suis ad civitates venerunt Evangelium praedicantes, sicut praedicavit in Ninive Jonas propheta et dicebant: Poenitentiam agite, quia appropinquabit regnum coelorum:* GUIL. VENTURA, *Memor.* (*Rer. Ital. Script.*, XI, 153.)

[5] *Ista devotio volabat sicut aquila festinas ad escam:* FR. SALIMBENE, *Op. cit.*, pag. 239.

Disciplinati, hanno bisogno di esprimersi anche colla parola, che sarà naturalmente così tumultuosa e disordinata come l'atto che la produce, ma la cui forma necessaria dovrà anche essere il verso. Cantavano, infatti, cotesti uomini posseduti dallo spirito della penitenza e della carità; o come dice fra Salimbene, *componebant*—notisi questo verbo, che ci fa quasi supporre una improvvisazione — *laudes divinas ad honorem Dei et Beatae Virginis, quas cantabant dum, se verberando, incedebant.*[1]

La Lauda è, perciò, la forma poetica ingenerata dall'entusiasmo religioso, che si manifestò nei più bassi ordini del popolo italiano durante la seconda metà del tredicesimo secolo. Essa è la forma popolare del canto sacro: e se non appunto originò, come pur ci sembra, dal ravvivamento religioso del 1260, certo allora pervenne alla sua maggior diffusione, e forse solo allora cominciò ad esprimersi in idioma volgare.[2] La Lauda trovasi in perfetto contrapposto coll'Inno ecclesiastico, sebbene abbia probabilmente preso da esso l'avviamento: l'Inno infatti è della Chiesa, del Sacerdozio; l'altra è della plebe. L'Inno conserva al possibile

[1] Fr. Salimbene, *Op. cit.*, pag. 239. — *Multi laudes Dei et Beatae Mariae Virginis tempore illo inveniebant, et eas nudi processionaliter.... devoti cantabant: Memor. Potest. regens.*, in *Rer. Ital. Script.*, VIII, 1121.

[2] Di Laude volgari innanzi a quest'età sarebbe difficile trovare esempj, ma non diremmo assolutamente che non potessero esservi state. Notevole è però che San Francesco nei primi tempi della sua conversione usasse il francese a lodar Dio: *Laudes Domino cantabat lingua francigena.... Infra se ipsum bulliens, frequenter exterius gallicum erumpebat in jubilum.* E in un Inno al suo nome: *Seminudo corpore Laudes decantat gallice.* Ma quando cominciò a girar la Marca, *cantando*, come dicono i *Fioretti*, *e laudando magnificamente Iddio*, è probabile adoperasse la lingua che gli suonava intorno a magnificare il Creatore e le opere delle sue mani, come fece nel *Cantico* detto *del Sole.* Tuttavia le turbe popolari nel 1399 non avevano ancora del tutto dismesso l'uso dei cantici latini, come attesta Sant'Antonino: *Cantando laudi ed inni in latino ed in volgare, spezialmente quella sequenzia, la quale dicono che Gregorio désse alla luce: Stabat Mater dolorosa*, etc. Vedi Lami, *Op. cit.*, pag. 622, 640.

le tradizioni dell'antica poesia, ed è come il nuovo pensiero cristiano gettato nelle forme tradizionali dell'arte pagana: la Lauda invece è un fatto nuovo, che non ha tradizioni dietro di sè, anzi rinnega le memorie della forma classica, e gli esempj. L'Inno ha andamento grave e solenne, come si conviene all'Ufficio liturgico, di che fa parte: la Lauda è rapida, fervorosa, sconnessa, e mirabilmente si conviene agli uomini, dei quali significava gli ardenti sensi religiosi, e alle occasioni del nascer suo. L'Inno è scritto pensatamente da uomini dotti: la Lauda è improvvisata da popolani ignari: e, per ultimo, l'Inno è in lingua latina, in favella volgare è la Lauda.

Il canto delle Laudi fu per tal modo proprio ai *Flagellanti, Verberatori, Battuti* o *Scopatori*, che costoro ne ebbero anche il nome di *Laudesi*, specialmente quando, quetato il primo tumulto, i Disciplinati, cessando di girovagare di paese in paese, si ordinarono nelle parrocchie urbane e suburbane a forma di Confraternite laiche. Di quelle compagnie, che poi in Firenze, dalla luce del sole e dall'aria aperta finirono nelle cripte e in altri luoghi sotterranei, detti acconciamente *buche*, [1] gli Statuti originali portano insieme coll'obbligo del disciplinarsi anche l'altro del cantar laudi, come si vede dagli *Ordinamenti della Compagnia di Santa Maria del Carmine*, [2] dai *Capitoli della Compagnia della Madonna d'Orsanmichele*, [3] dai *Capitoli dei Disciplinati di Siena*, [4] e da quantità di altri consimili documenti.

Della Lauda però conoscevamo finora soltanto la forma lirica, e appena era sospettata quella drammatica per entro il Canzoniere sacro di Jacopone da Todi; ma una recente e

[1] VARCHI, *Stor. Fior.*, IX, 36. Al tempo di questo Storico le *buche* non erano più che otto, e settantatrè le Compagnie laiche: ma nel seicento queste salirono a centoquarantanove!

[2] Bologna, Romagnoli, 1867, pag. 29-30. La rubrica risguardante le Laudi è del 1291.

[3] Lucca, Benedini, 1859, pag. 30, 38.

[4] Siena, Porri, 1858, pag. 40: *Quando si fa disciplina, el Priore sia tenuto di far cantare alcuna lauda, o altra santa cosa a laude di Jesu Christo.* I Capitoli sono del 1285.

bella scoperta del signor Ernesto Monaci [1] ci mette ora in grado di studiare su copiosi monumenti quest' altro aspetto del canto dei Disciplinati, e ritrovarvi l' origine prima e remota del Dramma spirituale nel volgare d' Italia. Prenderemo, adunque, a studiare queste Laudi drammatiche, e ne seguiremo le tramutazioni, fino alla forma presente dello spettacolo nel Contado toscano.

Ma, innanzi di procedere più oltre, giova bene stabilire due fatti: e in prima, che il Dramma italiano di sacro argomento nacque fra le Compagnie dei Disciplinati verso la fine del secolo XIII. Dal canto univoco fu naturale il passaggio al canto alterno, [2] e quando il soggetto era di sua natura drammatico, fu pur naturale il mutarlo di narrativo in dialogico, e distribuirlo fra personaggi, anzichè seguitare nella primitiva alternazione delle strofe da gruppo a gruppo di cantori. Non però il trapasso dovè esser istantaneo, come potrebbe parere dal vedersi che già nel 1261, vale a dire nel massimo fervore di cotesta novità, la Compagnia dei Battuti istituitasi in Trevigi stabiliva negli Statuti suoi, che i canonici di quella Chiesa dovessero fornire *dicte scole duos clericos sufficientes pro Maria et Angelo, et bene instructos ad canendum in festo fiendo more solito in die Annunciationis,* ai quali eran dovuti *soldos X pro quolibet,* e i gastaldi della società si obbligavano a provvedere *dictis clericis qui fuerint pro Maria et Angelo, de indumentis.* [3] Cotesta Compagnia, istituita nel 1261, dovè certo nascere per efficace esempio dei Disciplinati umbri: ma la frase *more solito* ci chiarisce trattarsi qui di una consuetudine antica, nella quale i Battuti sostituivano sè stessi al Clero, pur abbisognando sempre dell' ajuto di lui, e dell' esperienza in simili ufficj. E per addestrarsi agli esercizj drammatici trovavano i Battuti trivigiani nel loro paese stesso e in tutta la regione contermine usanze già radicate e co-

[1] *Uffizj drammatici dei Disciplinati dell' Umbria,* nella *Rivista di Filologia Romanza*, I, 235.

[2] MONACI, *ib.*, pag. 252.

[3] AVOGARO, *Memorie del beato Enrico*, I, 21, citate dal TIRABOSCHI, III, 3, § 28, nota.

muni, rispetto alle quali nulla sappiamo per l'Umbria, se anche non possa credersi impossibile che ivi pure vegliassero: ma poichè il dramma si faceva nella Marca trivigiana coll'ajuto del Clero, è facile che continuasse ad adoperar il latino, laddove l'Ufficio drammatico dei Disciplinati umbri ci si presenta di subito innanzi in veste volgare.

Se non che, dato pure che ad un parto nascessero dai commovimenti popolari del 1260 la forma lirica e la drammatica, una qualche cautela sembraci necessaria riguardo alla tradizione vulgatissima che sin dalla sua prima origine la Compagnia del Gonfalone, fondata in Roma nel 1260,[1] agli esercizj di pietà devota aggiungesse la Rappresentazione della Passione nel Colosseo. Che in quell'anno per rimbalzo degli avvenimenti dell'Umbria sorgesse in Roma questo sodalizio, è cosa da non porsi in dubbio; ma non ci soccorrono memorie autentiche e sicure per far risalire tanto addietro anche la consuetudine della drammatica rappresentazione. Certo è che la Cappella della Pietà nel Colosseo non fu edificata se non nel 1517, e dai libri appunto di cotest'anno, conservati nell'Archivio della Compagnia, ricavasi che fu risoluto di *fare la Passione di Gesù Cristo.* Vero è che vi si aggiunge la frase *more solito,* e un atto del 1561 afferma che la *Sodalitas Gonfalonis fundata fuit in Representatione Passionis dn. J. Christi,* e un passo dello Statuto del 1584 dice la Confraternita solita *anticamente già per suo principale istituto*[2] di dare cotesto spettacolo: ma se ciò può condurci alquanto più indietro del 1517, non varrebbe a farci ammettere cominciata senz'altro la pia usanza colla fondazione stessa della Confraternita.

L'altro fatto, che è pur necessario porre in sodo, si è questo, che culla del Dramma sacro volgare fu l'Umbria: nè ciò parrà strano e per quello che abbiamo già discorso sui fatti del 1260, e per una più antica disposi-

[1] Ruggeri, *L'Archiconfraternita del Gonfalone:* Roma, Morini, 1866, pag. 20, ove è tolto ogni dubbio circa l'esattezza della data del 1260, a preferenza di quelle da altri supposte del 64 e del 67.

[2] Id., *ib.*, pag. 160 e segg.

zione ai devoti spettacoli. La quale forse ha sue recondite cagioni nella stessa conformazione del paese, che, alternato di valli profonde e di erte montagne, sembra chiamare alla chiusa meditazione e all'estatico contemplare, se anche nella schiatta qualcosa non resti degli spiriti religiosi e della misteriosa devozione degli antichi Etruschi. Ma certo è, che nell'Umbria, per impulso di vivissima fede, non soltanto sorsero i Flagellanti, ma fiorì una originale scuola di pittura religiosa, e ai pensieri contemplativi ed ai sensi di universale amore ivi nacque il Serafico di Assisi. Al quale devesi anche un primo saggio di rappresentazione della Natività. Nel 1223, secondo narra San Bonaventura, « sì gli venne voglia di fare memoria della Natività di Cristo, per commuovere la gente a divozione. E ordinò di fare questa cosa al Castello di Grescio, colla maggior solennità che far si potesse: e acciocchè di questa cosa non fosse mormorio, si ne volle la licenzia dal Papa, e avuta la licenzia, si fece apparecchiare la mangiatoja col fieno, ed ivi fece venire il bue e l'asino, e fecevi venire molti frati e altra buona gente, e fue in quella notte bellissimo tempo, e ivi fue grande quantità di lumi accesi, e fue molto solenne di canti di laude e d'altro ufficio solenne, che vi si disse per molti religiosi: di che tutta la selva, dove questa solennità si fece, ne risonava: e l'uomo di Dio stava dinanzi al presepio pieno di somma dolcezza, spargendo infinite lagrime di tutta divozione e di pietade: e sopra la mangiatoja, per l'ordigno che vi fece fare, si celebrò la Messa con grande solennità; e 'l beato Francesco, levita di Cristo, vi cantò il Vangelio santo, e predicò al popolo della Natività di Cristo, nostro Re: lo quale avea in uso, quando lo volia nominare in questa solennità, si lo chiamava lo Bambino di Belem, per tenerezza di grande amore ».[1]

Questa festa, donde ebbero probabilmente la mossa i

[1] *Opere ascetiche di* San Bonaventura, *volgarizzate nel Trecento:* Verona, Moroni, 1852, pag. 210. — La Rappresentazione del Presepio a Grecio fu dipinta da Giotto nella Basilica superiore di Assisi: vedi Cavalcaselle, *Op. cit.*, I, 319.

presepj del Natale,[1] ha evidente carattere drammatico, sebbene non sia una vera azione drammatica. Ma una delle principali necessità del nostro spirito, e insieme la più diretta fonte del dramma, si è appunto, come già avvertimmo, questa vaghezza di pingerci dinanzi agli occhi i fatti avvenuti, e che più c'interessano o commuovono. Bastava a San Francesco nell'ardore della sua fede, bastava ai fedeli infiammati dalla sua parola, l'aspetto del presepio, e il fieno ivi sparso e gli animali e il resto del rozzo apprestamento, per immaginarsi e rifare con fantastica illusione la sacra scena del Natale in Betlemme: come più tardi, ad altra devota, la Beata Chiara da Rimini, bastava nel Venerdì Santo vestirsi un ruvido panno e porsi un capestro al collo, poi da due ribaldi farsi legare ad una colonna, e il dì appresso esser crudelmente battuta con scope e flagelli, per dare sopra di sè stessa, a sè e agli altri, una *Rappresentazione* della Passione di Cristo.[2]

[1] L'Ozanam (*Les Poètes franciscains:* Paris, Lecoffre, 1859, pag. 129) così descrive la celebrazione del Natale, solita farsi in Roma nella Chiesa di Araceli: *Chaque année, au jour de Noël, on dresse dans l'église un simulacre de l'étable de Béthléem. Là, à la clarté de mille cierges, on voit sur la paille de la crèche l'image d'un nouveau-né. Un enfant, à qui l'usage permet en ce jour de prendre la parole dans le lieu saint, prêche la foule, et la convie à aimer, à imiter l'Enfant-Dieu, pendant que les pifferari venus des montagnes du Latium donnent avec leurs cornemuses de joyeuses sérénades aux Madones du voisinage.* Cfr. Lady Morgan, *L'Italie:* Paris, Dufart, 1825, IV, 164.

[2] Garampi, *Vita della Beata Chiara:* Roma, Pagliarini, 1755, pag. 234. Il quale aggiunge: *La beata Elena da Udine — come scrive fra Simone da Roma nella sua* Vita — *spesse volte al Venere se ligava una corda grossa al collo, e facevase ligare le mani di dredo; possa diceva a la serva de sua sorella che la menasse così ligata per la casa, dicendoli: Menami così ligata, imperocchè 'l dolce mio amore Jesu così fu menato ligato a la morte al Monte Calvario, per amore de le franze che intorno a le mie bracce portava.* — Una viva *Rappresentazione del Giudizio finale* con anticipata presa di possesso è quella che fece nel suo viaggio Fra Ricoldo, e ch'egli così descrive: *E considerando che quello (la valle di Giusaffà) era il luogo del Giudicio, sì ci asciendemo, i' mezzo fra 'l Monte Oliveto e 'l Monte Calvario, piagnendo e tremando di paura, quasi come aspettando esso giudicio sopra di noi. E stando in questo tremore, pensavamo fra noi medesimi*

Ma soltanto ai pochi è dato così vivamente raffigurarsi, per forza di sola fantasia, fatti, luoghi, persone: nè sempre la moltitudine poteva trovare un San Francesco che le infondesse tanta virtù. Ai Disciplinati dell'Umbria era necessaria una riproduzione esterna degli avvenimenti principali della storia religiosa, che, per la vista, ne rianimasse il fervore. Un abbozzo di azione drammatica compieva così quella illusione che già aveva destato in loro, fra dolori fisici e morali patimenti, con le percosse dei flagelli e il mutuo incitamento alla penitenza, il canto entusiastico ed univoco della Lauda.

XI.

Fonti della Lauda drammatica.

S'egli è quasi certo che niuna ulteriore scoperta potrà togliere il primato che quella fortunatissima del Monaci rivendica ai monumenti umbri, rimane tuttavia da sapersi se la Lauda drammatica derivi direttamente dalla liturgia ecclesiastica, o se fra l'una e l'altra, quasi forma di passaggio, stia il Dramma liturgico, che vedemmo aver predominato sì a lungo nell'età media. Non poco oscuro è questo punto di storia letteraria, e non però meno degno di considerazione: sicchè al lettore chiediamo di volerci seguire nelle indagini che intendiamo fare in proposito.

A favore della sentenza che fra il rito del tempio e la Lauda drammatica debba interporsi il Dramma liturgico, parecchi argomenti possono arrecarsi: e in primo luogo

e diciavamo l'uno con l'altro in qua' luogo stésse ad alto quello nostro Signore giustissimo giudice a giudicare, e da qual parte fosse la mano dritta e da qual parte fusse la manca, ed eleggiemo, secondo il nostro parere, la nostra stanza da la parte diritta; e ciascuno di noi ficcò in terra una pietra. E in testimonio di ciò, io anco ficcai e dirizzai ine la pietra mia, e presi i' luogo de la parte diritta per me e per tutti coloro che avessino da me la parola di Dio. Viaggio in Terra Santa: Siena, 1864, pag. 19.

l'estensione durevole di siffatta forma rituale, che essendosi diffusa nella maggior parte delle cristiane diocesi, si dovrebbe, anche se non ne avessimo prove, supporre introdotta pur anche in Italia. Inoltre, se il Dramma liturgico appare laddove più sollecitamente adoperaronsi in scritto i nuovi parlari del volgo, deve sembrare strano che non si mostrasse qui, dove più a lungo e tenacemente si conservò l'intelligenza e l'uso della lingua latina, ond' esso servivasi. Chè se non ne abbiamo testimonianze numerose, ciò può dipendere soltanto dalla incuria, in che sinora furono tenute tali ricerche: onde, se anche mettendosi a frugare nulla si rinvenisse, ciò non porterebbe di necessità a dover abbracciare la contraria sentenza, potendo esser quelle andate perdute per sempre, o rimanersene tuttavia ostinatamente nascoste. Ma, ad ogni modo, possono servire al caso le memorie ben certe che abbiamo circa le feste friulane, e per venir più verso il mezzo della Penisola, quanto traemmo fuori dall' Ufficio proprio della Chiesa parmense; sicchè da ciò sia concesso risalire, argomentando, ad un uso più antico e più generalmente sparso.

Ma soprattutto è da considerare quello che il Monaci asseverа rispetto a singolarissime attinenze tra alcuni Drammi liturgici e alcune Laudi umbre: a mettere le quali in massima evidenza riprodusse egli la Lauda da cantarsi *infra ebdomadam Resurectionis*[1] con a fronte il Dramma liturgico del manoscritto orleanese per la *tertia feria Paschae ad vesperas*.[2] Ma leggendo con attenzione i due documenti, noi ci siamo convinti dell' ipotesi esclusa dal valente critico, che cioè l'autore della Lauda alle medesime fonti attingesse, cui aveva ricorso l'autore del Dramma, anzichè tradurre questo, ovvero più o men liberamente imitarlo. La qual cosa, invece, pel Monaci sarebbe chiaramente indicata dal trovarsi unite così nella Lauda come nel Dramma orleanese due diverse sequenze, e dall' esservi nel testo volgare qualche cosa che è anche nel dramma, non però nella lezione liturgica.

[1] *Ufficj dramm.*, ec., in *Riv. Filol. Rom.*, II, pag. 30.
[2] Du Méril, pag. 120; Coussemacker, pag. 204.

Quanto al primo fatto, è ben vero che il principio della Lauda come quello del Dramma si attengono alla sequenza della feria seconda dopo la Pasqua, tratta dal capitolo XXIV di San Luca, e contenente l'apparizione in Emaus; mentre poi la fine dell'una e dell'altro espone la incredulità di Tommaso, che dalla Chiesa, colle parole del capitolo XX di San Giovanni, è riserbata invece alla *Domenica in Albis*. Ma se i compositori del Dramma e della Lauda hanno insieme annodato le due apparizioni in Èmaus ed in Gerusalemme, anche la Chiesa stessa nella sequenza tolta da San Luca non si è fermata ai lamenti dei due pellegrini per non aver riconosciuto il risorto Maestro, ma prosegue oltre colla narrazione del loro ritorno presso gli undici Discepoli congregati e colla relazione del miracolo, ond'erano stati testimonj. Se non che, facendo sosta al versetto trentacinquesimo, la Chiesa ha rimandato ad altra festività il racconto dell'apparizione agli Apostoli, a ciò prescegliendo il testo di San Giovanni, più assai esplicito e diffuso, come quello che contiene il dono dello Spirito Santo e la menzione dei dubbj di Tommaso, taciuti da Luca. Agli autori dei due drammi, avendo oramai, col seguire fino al suo termine la sequenza, fatti capitare i due di Emaus nella riunione degli Apostoli, doveva sembrare opportuno e logico, senza che ciò importi imitazione dell'uno dall'altro, il rappresentare anche quello che avvenne immediatamente appresso, [1] collegando così le varie prove della corporea resurrezione di Cristo, e comprendendovi pure quella apparizione, che il testo rimanda al sabato successivo, e per la quale fu convinta la incredulità di Tommaso.

Ma sarà egli meglio provata la relazione della Lauda col Dramma liturgico da quello che il Monaci assevera comune ai due testi, e non desunto dai Vangeli? La prova parmi si riduca ad un solo esempio, cioè al verso:

Anco en me credete como io parlo,

che Cristo direbbe ai Discepoli, e corrisponde ad un *Jam*

[1] *Dum autem haec loquuntur, statim Jesus in medio eorum*, etc. Luc., XXIV, 36.

credite del Dramma, laddove il sacro testo null'altro aggiunge dopo *Palpate et videte, quia spiritus carnem et ossa non habet, sicut videtis me habere.*[1] Or qui parmi assai notevole l'avvertenza del Du Méril,[2] che cioè cotesto *Jam credite* sia, come in molti altri casi, il principio di un canto usato nei sacri Ufficj della Resurrezione; cosicchè Lauda e Dramma potrebbero corrispondere insieme, senza doverne inferire che questo fosse il modello da quella adoperato.

Ma se qui abbiamo un luogo che, a prima vista, sembrerebbe confortare la dottrina del Monaci, molti altri sono quelli che ricisamente vi si oppongono. E infatti, se ambedue gli autori hanno dinanzi il testo di San Luca, quello del Dramma si ferma dopo il versetto quarantesimo, nel quale Gesù offre i suoi piedi e le mani ai Discepoli che le palpino, indi trapassa al testo di San Giovanni, menzionando la insufflazione dello Spirito Santo, e facendo sparire il Signore di mezzo agli undici Apostoli. Qui segue un Cantico, e dopo vengono i dubbj di Tommaso, e immediatamente appresso la nuova apparizione e il toccamento della piaga del costato. Altrimenti accozza, invece, l'autore della Lauda gli elementi del suo dramma; imperocchè, proseguendo più oltre del versetto quarantesimo, trova scritto: *Adhuc autem, illis non credentibus, et mirantibus prae gaudio, dixit: Habetis hic aliquid, quod manducetur? At illi obtulerunt ei partem piscis assis et favum mellis:*[3] che così traduce:

Avete da mangiare,
Acciò ch' io ve faccia vera prova?
Piaciave d' arecare
Per ch' io con voie faccia pasqua nuova.

E i Discepoli:

Ecco quil che se trova:
Favo de miel e uno pescie arostito;
Segnor, quisto è 'l convito
Che noie a te avemo aparechiato.[4]

[1] Luc., XXIV, 39.
[2] *Op. cit.*, pag. 124.
[3] Versi 41-42.
[4] *Loc. cit.*, pag. 34.

Dopo di che la Lauda concorda nuovamente col Dramma, dialogando sino alla fine il ventesimo capitolo di San Giovanni: non però cominciando, come quello, dal versetto ventiduesimo, che narra il dono dello Spirito Santo, ma dal venticinquesimo, ove si manifesta la incredulità di San Tommaso. Differiscono, dunque, fra di loro i due componimenti non solo nell'uso diverso delle fonti, ma anche nelle relazioni colla liturgia, fornendoci un luculentissimo esempio del modo assai libero, col quale gli autori dei sacri Drammi si riferivano al rituale stabilito. Dappoichè, se ambedue rannodano insieme ciò che spetta alla seconda feria e alla *Domenica in Albis*, il Dramma, il quale è pure appropriato alla terza feria, quasi del tutto trasanda la Lezione che le è ritualmente propria, e che invece non è dimenticata da chi scrisse la Lauda, generalmente destinandola alla settimana di Resurrezione.

Ecco, dunque, se non c'inganniamo, prove abbastanza calzanti che la Lauda si riconnette direttamente ai testi evangelici, anzichè, come il Monaci vorrebbe, mediatamente e per l'intermedio dei Drammi latini; e quanto abbiamo rilevato a proposito di questo documento, ci libera dal fare un simile minuto esame di altre quattro Laudi, nelle quali il Monaci vorrebbe riconoscere la stessa derivazione, e dove non ci è riuscito trovare se non incontri necessarj per identità di soggetto e di fonti.

Ma quanto abbiamo detto fin qui, come non esclude che anche le Chiese italiane avessero i Drammi liturgici, dei quali finora la maggior copia è fornita soltanto dai libri delle Chiese oltramontane, così non vieta di supporre che ai compositori delle Laudi non potessero quelli servire di modello e d'incitamento. I laici, anzi, imitarono certamente negli oratorj o all'aria aperta la forma che già il Clero aveva introdotta nelle Chiese, ricorrendo però alle stesse fonti, alle quali l'altro erasi volto per la Liturgia rappresentativa. Vi ha dunque questa diversità fra noi e le nazioni oltramontane, che ivi tra la vera Liturgia e il Mistero sta in mezzo il Dramma liturgico, laddove invece fra noi, nell'Umbria almeno, e posti da un canto gli Ufficj friulani,

che non ebbero ulteriore esplicazione, dalle Lezioni rituali si passa direttamente alla Lauda drammatica, senz' altro anello intermedio. Notisi ancora come il Dramma liturgico fu certamente opera del Chiericato, e del Laicato invece la Lauda: il che spiega perchè quello ritenesse tuttavia il latino, pel maggior tempo almeno che gli fu possibile, e questa invece si giovasse addirittura dell' idioma volgare.

Ma se i Drammi liturgici furono soltanto norma ed esempio alle Laudi drammatiche, un' altra fonte immediata e diretta è da rinvenirsi a queste ultime, oltrechè nelle Lezioni proprie alle feste ecclesiastiche, anche in certe scritture ascetiche degli ultimi tempi dell' età media; le quali, sebbene composte da uomini di grande dottrina teologica, o ad essi attribuite, erano tali che facilmente comprendevansi anche dai men dotti, e trovavano un' eco profonda nei semplici cuori del volgo. Tale sarebbe, ad esempio, un *Pianto della Vergine Maria*, malamente attribuito a San Bernardo,[1] e del quale più oltre vedremo le strette rassomiglianze con una Lauda drammatica del Beato Jacopone da Todi, a quel modo che un sermone[2] dello stesso Santo dà origine alla contesa delle Virtù celesti, della Misericordia cioè e della Pace contro la Verità e la Giustizia, che informa una Rappresentazione di Feo Belçari.[3] Ma questa nuova indole drammatica delle scritture ascetiche più che altrove si scorge nelle *Meditazioni* di quel Santo che nacque in Bagnorea, e si pose sulle orme del gran Patriarca umbro.

[1] Comincia: *Quis dabit capiti meo aquam*, etc. Due antiche traduzioni italiane col titolo: *Il pianto della Vergine e la Meditazione della Passione secondo le sette Ore canoniche, opuscoli attribuiti a San Bernardo*, furono stampati a Firenze, Pezzati, 1837. Questo *Planctus* fu ascritto anche a Sant' Agostino e a Sant' Anselmo, come è detto, indicandone antichi volgarizzamenti francesi e provenzali, nel *Bulletin de la Société des anciens textes français*, 1875, pag. 61.

[2] *In fest. annuntiat. B. Virgin.*, Sermo I, in S. Bernardi, *Opera:* Parisiis, 1719, I, 980.

[3] *Sacre Rappresentazioni*, I, 182.

Prendendo, adunque, esempio da Santa Cecilia, la quale, « scelte alquante cose più devote della vita di Cristo, in esse pensava dì e notte con tutto il suo cuore, e con speziale attenzione e fervore, e compite cotali meditazioni, si si faceva da capo, e rumavale con uno gusto molto soave e molto dolce »; [1] San Bonaventura si pone a considerare, più col cuore e col sentimento che col discorso dell'intelletto, i fatti principali del Vangelo, facendo qua e là aggiunte colla ispirazione della carità, e alla esposizione dando movimento e vita di dramma. « Non credere (avverte egli) che ciò che noi pensiamo che Nostro Signore disse o fece, sia scritto; ma per metterloti bene in nell'animo, le ti dirò come s'elle fossero essute.... o che piatosamente si puote pensare che intervenissero, secondo le prestazioni che la mente può immaginare, e secondo che l'animo può intendere ». [2] Movendo da questo principio, che con purità di cuore e buona intenzione è lecito aggiungere alle sacre Carte, schiarirne i luoghi più dubbj, allargare la brevità del racconto, e tutto ingemmare coi tesori dell'animo ben disposto alla dilezione di Dio, San Bonaventura qua concede a sè stesso di rappresentarsi quelle cose, delle quali « la Scrittura non parla »: [3] altrove narra ciò che « se non fu, ben potrebbe essere »; [4] ammette che « i Vangelisti non scrissero ogni cosa », [5] e supplisce alle loro mancanze, col consenso universale e tradizionale della Chiesa, [6] o colla opinione dei Savj. [7] In queste aggiunte e schiarimenti ai fatti evangelici ciò che predomina è l'amore, è la carità, è la nuova vita data al racconto con l'andamento drammatico. Il lettore è più volte

[1] San Bonaventura, *Cento Meditazioni sulla vita di Gesù Cristo*, volgarizzamento antico toscano, edizione del Sorio: Verona, Ramanzini, 1851, pag. 1.
[2] Id., *ibid.*, pag. 5.
[3] Id., *ibid.*, pag. 272.
[4] Id., *ibid.*, pag. 356.
[5] Id., *ibid.*, pag. 325.
[6] Id., *ibid.*, pagg. 351, 362.
[7] Id., *ibid.*, pag. 316.

invitato a considerare i fatti cogli « occhi della mente »[1] e a rifarli entro di sè in modo da rappresentarseli vivamente dinanzi; anzi egli stesso è talvolta fatto attore nel Dramma sacro. Così nella Meditazione sopra il ritorno della Sacra Famiglia dall'Egitto, non solo è drammatizzato l'avvenimento, ma vien chiamato a prendervi parte anche il fedele. « Torna tu dunque (scrive il Santo) in Egitto per visitare il Fanciullo Jesù; e forse che 'l troverai stare pure tra fanciulli, et incontenente ch'ello ti vederà, lasserà stare tutti i fanciulli e correrà a te; imperò che elli è benignissimo e dimestico e cortese. E tu incontenente t'inginocchia, e basciagli i piedi, e poi lo ti reca in collo, e ripòsati e rallégrati con lui un poco. Allora quello ti dirà: Noi avemo licenza di tornare nella contrada nostra, e domani ci doviamo partire di qui. A buona ora se' venuto, imperocchè tornerai con esso noi. E tu allegramente gli rispondi, che di questo fatto tu se' molto lieto, e che tu desideri di seguitarlo d'unque va, e dilèttati con lui in questi cotali parlari.... Tolli dunque il Fanciullo Jesù, e pòllo sull'asino, e tienli la mano dallato che non cadesse, e mena l'asino fedelmente ».[2] Chè se alcuno opinasse, indegna cosa intrattenersi in questi umili affetti, l'autore soggiunge: « Pensare di queste cose che sono fanciullesche molto è utile, e poi conducono altrui a maggiori cose ».[3] Il che si vede anche dalla narrazione che San Bonaventura fa della *Natività*, rappresentandoci la « Donna che si appoggia ad una colonna, e Joseph molto tristo, forse perchè non potea apparecchiare quelle cose che si convenivano. Et incontenente si levò e tolse del fieno dalla mangiatoja, e e gittollo alli piedi della Sposa, e volse sè in altra parte ». Indi è descritto il nascimento, e come la Madre « sì si chinò e ricolselo, con grande dolcezza l'abbracciò e poselsi in grembo, et ammaestrata dallo Spirito Santo sì lo lavò et unselo tutto quanto del suo latte.... e poi lo fasciò con esso il velo del capo, e puoselo nella mangiatoja »; e come

[1] San Bonaventura, *Op. cit.*, pag. 40.
[2] Id., *ibid.*, pag. 60 e segg.
[3] Id., *ibid.*, pag. 60.

« lo bove e l'asino posero la bocca sopra la mangiatoja, e mandavano fore l'alito per la bocca e per lo naso sopra il Fanciullo pure come avessero ragione in sè, e conoscessero che 'l Fanciullo così poverettamente coperto nel tempo di così gran freddo avesse bisogno del loro caldo. Allora la Madre s'inginocchiò, e sì l'adorò e fece grazie a Dio, e disse: Grazie ti rendo, Dio Padre onnipotente, imperò che tu m'hai dato il tuo Figliolo, et adoro te Dio eterno e Figliuolo di Dio vivo e mio. E qui Joseph fece il simigliante, e tolse la sella dell'asino, e trassene fore il sacconcello della lana, ovvero della borra che sia, e poselo allato alla mangiatoja, perch'ella i' sedessi suso, et anco la sella allato. Et ella si pose a sedere suso in quello sacconcello, tenendosi il gomito in su la sella, e così stava la Regina del mondo, e teneva il volto sopra la mangiatoja con gli occhi fissi e con tutto l'affetto sopra lo dolcissimo suo Figliuolo ». [1] Da questa « rivelazione » dei particolari della *Natività* avuta da un « santo Frate Minore degno di fede, » e da lui narrata a San Bonaventura, vengono fuori con doppia e pur identica forma di espressione le Sacre Famiglie della Scuola pittorica umbra, e le Laudi drammatiche umbre per la devota celebrazione del Natale. [2]

Nè con altro colorito sono dal serafico Dottore raccontati altri episodj evangelici, come l'Annunziazione, [3] la Circoncisione, [4] la Presentazione al Tempio, [5] la Disputa, [6] le Nozze di Cana, [7] la Passione, [8] e simili, che vedremo esser presi a subbietto dalla nuova arte drammatica. Ma a maggiore schiarimento qui riprodurremo quella scena, che vedremo fra breve diventar argomento di una *Devozione* umbra. « Qui (dice il Santo) si può pensare e tro-

[1] San Bonaventura, *Op. cit.*, pag. 30 e segg.

[2] Cf. specialmente la *Lauda* pubblicata dal Monaci, in *Riv. Filol. Rom.*, II, 35.

[3] San Bonaventura, *Op. cit.*, pag. 20.

[4] Id., *ibid.*, pag. 37.

[5] Id., *ibid.*, pag. 47.

[6] Id., *ibid.*, pag. 67.

[7] Id., *ibid.*, pag. 94.

[8] Id., *ibid.*, pag. 287.

vare una meditazione molto bella e devota, della quale la Scrittura non parla. Cenando, dunque, Misser Jesù la mezzedima seguente la Domenica di Olivo colli Discepoli suoi in casa della Magdalena e di Marta, e cenando la Madre con l'altre donne in alcuna altra parte della casa, servendo la Maddalena pregava lo Signore e diceva: Maestro, io vi prego che voi non mi negate una grande consolazione ch'io vi chieggio, che voi facciate qui la Pasqua con esso noi. Ma elli per nullo modo ci volea consentire; anzi disse ch'andarebbe a fare la Pasqua in Gerusalem. La qual cosa la Maddalena tutta addolorata, piangendo e lagrimando, se n'andò alla Madre, e disse questo fatto, e pregolla ch'ella facesse sì ch'ella pure il retenesse a fare la Pasqua con loro. E fatta la cena, Gesù andò alla Madre, e sedendo con lei in disparte, sì le parlò. Ed imperocchè si dovea partire tosto da lei, sì le diede un poco copia della sua presenzia. Guardali sedere insieme cotal Madre e cotal Figliuolo, e come l'uno si porta reverentemente inverso l'altro. E parlando loro così insieme, la Maddalena andò a loro, e posesi a sedere ai loro piedi, e dice: Madonna, io prego lo Maestro che faccia qui la Pasqua con esso noi, e pare pure ch'elli voglia andare a pasquare in Gerusalem, per essere lì preso. Pregovi che voi nol lì lasciate andare. Allora disse la Madre: Figliolo mio, io ti prego che non lì vadi, e che tu facci qui la Pasqua con noi: imperò che tu sai bene ch'e' Giudei hanno ordinato e posti gli agguati per pigliarti. E esso respose: Madre mia carissima, la volontà del Padre mio si è pure ch'io vada a fare la Pasqua in Gerusalem, imperò ch'egli è venuto il tempo della redenzione. Ora s'adempiono le profezie e le scritture che sono scritte di me, e faranno di me ciò che piacerà a loro. Allora fuoro tutte addolorate, imperò che bene intesero ch'esso diceva della morte sua. Disse la Madre, appena podendo parlare: Figliolo mio, tutta sonne sbigottita per quello che tu hai detto, e pare che 'l core mio m'abbia abbandonato. O Dio Padre, provvedi sopra questo fatto, però ch'io non so che mi dica. Non gli voglio contraddire: ma, se vi piacesse, pregovi che voi lo 'ndugiate

per ora, e facciamo la Pasqua qui con questi nostri amici: e se li piacerà, porà provvedere per altro modo di ricomperare la umana generazione senza la morte sua; imperocchè ogni cosa è possibile a lui. Oh se tu vedessi intra queste cose piangere la Madre modestamente, e vedessi la Maddalena come ebria del Maestro suo piangere fortemente e con grandi singhiozzi, forse che tu non ti poresti ritenere di piangere con esso loro. Pensa in che stato podevano essere, quando si trattavano queste cose. Dice adunque lo Signore, volendole consolare: Non piangete; voi sapete che mi conviene l'ubbidienza del Padre mio compire; ma per lo certo state securamente, perch'io tornerò tosto a voi, e 'l terzo dì resusciterò senza macula niuna di questo mondo; e però in su il monte Syon farò la Pasqua secondo la volontà del Padre mio. Allora disse la Maddalena: Da che noi nol possiamo ritrarre, andiamo noi nella casa nostra di Jerusalem; ma credo ch'io non ebbi mai Pasqua così amara, come sarà questa ». [1]

Ognuno vede come l'esempio nuovissimo ed efficace di sì gran Santo, congiunto a quello ormai antico degli Ufficj drammatici della Chiesa, dovesse giovare ai poeti Disciplinati, e dar loro animo a trattare in forma di dramma i più importanti episodj della narrazione evangelica.

XII.

La Lauda drammatica e la Liturgia.

Se il luogo che spetta alla Lauda nello svolgimento della forma drammatica è quello che le abbiamo assegnato, a lei converranno per la massima parte le osservazioni che già facemmo per rispetto alla forma corrispondente, cioè al Dramma liturgico. Che se tuttavia essa al paragone si mostra più disadorna, è da avvertire che ai più dotti compositori del Dramma liturgico soccorrevano in copia cantici

[1] San Bonaventura, *Op. cit.*, pag. 272 segg.

ed inni da intarsiare nei sacri testi del rito, e frasi e parole apprese nello studio dei Classici pagani e cristiani: laddove i poveri Flagellanti umbri non altro vocabolario avevano, se non quello rozzo e dispetto che loro suonava sul labbro, e che allora soltanto cominciava a ridursi in scritto.

Fondamento alla Lauda è, dunque, la Liturgia: e v'ha Laudi per tutto il ciclo dell'anno ecclesiastico. Allorquando sbollì quel primo fervore che fuori dei casali, dei tugurj, dei presbiterj, dei palagi, aveva confusamente spinto villici, plebei, sacerdoti e patrizj, le turbe dianzi vaganti alla rinfusa e senz'ordine si raccolsero, come già avvertimmo, nelle città e nei villaggi in compagnie laiche regolate da uno statuto, costituendo le Confraternite, onde fu piena, non l'Umbria soltanto, ma tutta quanta l'Italia. Il Muratori ricorda come sorte dopo i fatti del 1260 la Compagnia *della Scova* o di San Pietro Martire in Modena, la Compagnia *della Vita* in Bologna, in Mantova la Confraternita *della Morte,* quella di *Santa Croce* in Bergamo, e Battuti per ogni dove.[1] Quel medesimo frate Ranieri Fasani, che diede il primo impulso alle tumultuose flagellazioni, fu in Perugia, nonchè in Bologna, *comenzatore de la Regola d'i Battudi,*[2] dandole il nome di *Disciplinati di Gesù Cristo.* Sciolte ben presto, per ragioni politiche, queste Confraternite, altre se ne formarono immediatamente in Perugia, quelle cioè che presero il nome da Sant'Agostino, da San Francesco, da San Domenico, traendolo molto probabilmente dalle cappelle delle Chiese, ove si ragunavano. Ed altre ancora subito appresso se ne vennero costituendo; e da quella di Sant'Andrea in Perugia proviene uno dei tre codici di Laudi scoperto e fatto conoscere dal Monaci: degli altri due, uno molto probabilmente appartenne ai Disciplinati di Santo Stefano in Assisi; l'altro, sebbene rinvenuto nella Biblioteca Vallicelliana di Roma, è senza fallo perugino,[3] e vi ha buon fondamento di attribuirlo

[1] *Dissert.*, LXXV.
[2] Vedi in Monaci, *loc. cit.*, pag. 253.
[3] Id., *ibid.*, pag. 255.

alla Confraternita di San Simone e San Fiorenzo:[1] tutti e tre poi sono nel più schietto linguaggio popolare dell'Umbria, nè v'ha dubbio che servissero ai varj ufficj delle Compagnie.[2]

Ciascun libro, infatti, racchiude Laudi liriche da cantarsi tutti insieme univocamente, e Laudi drammatiche da recitarsi alternamente da personaggi: e come le prime ragguaglierebbero agli Inni della Chiesa, così le seconde si esemplano sulle Lezioni evangeliche. Le quali avendo il più delle volte indole drammatica, non molto ci voleva a farla più appariscente, distribuendo il dialogo fra varj confratelli, che fingessero le persone del testo.

Questo, quasi diremmo, snodamento del dramma che giaceva involuto nei brani del Vangelo prescelti a lezione nelle varie solennità della Chiesa, qualche volta vien fatto non senza accorgimento; ma altre volte ancora è compiuto senz'arte nessuna, e senza saper trar fuori dal testo tutto quello, di ch'ei sarebbe capace per l'effetto drammatico.

Così, ad esempio, la Lauda destinata al sabato *post Dominic. II Quadrages.*, quando la Chiesa legge il capitolo XV di San Luca, contenente la parabola del Figliuol prodigo, avrebbe potuto porgere felice occasione ad una riduzione in dramma, se vi si fosse posta attorno una mente tanto o quanto artistica. Invece l'inesperto autore non ha saputo altro fare, se non ridurre in verso la parabola, ponendola in bocca a

[1] Questa Confraternita fu istituita, secondo lo storico perugino Siepi, poco dopo il 1258; ma dovrà certo intendersi nell'anno della *Devozione:* vedi Monaci, pag. 255. Notisi che in una Lauda troviamo scritto: *Quista Compagnia novella:* e se è, come pare, quella di San Simone e Fiorenzo, abbiamo un argomento assai efficace dell'antichità, del resto per altri versi ben provata, di questi componimenti sacri.

[2] Che fossero libri dei Disciplinati non v'è dubbio, da parecchie prove che essi stessi ci offrono. Ecco due brani di Laudi *pro defunctis: 'Vaccio lasse tribulate Ei tuoie fratelglie disciplinate.... Quista compagnia novella T' amava sì tieneramente.... Poco se' fra noie stato O fratello desciplinato.... Fratello, grande amore portasti A quista frusta e a quista vesta.... Perdona, Cristo, al peccatore Servo tuo desciplinato*, ec. Del resto, vedi tutto l'articolo del Monaci.

Cristo che parla ai Discepoli, i quali ascoltano senza mai interloquire: e così dove era il germe di un dramma, non si è saputo cavar fuori se non un monologo. Nè solo in questo caso, ma, generalmente parlando, la poesia volgare non altro è se non rozza parafrasi della sequenza latina, come può vedersi dal confronto di questo brano di San Giovanni (VII, 1-13) che nella Liturgia cade alla *feria III post Dominicam Passionis: Ambulabat Jesus in Galilaeam, non enim volebat in Judaeam ambulare: quia quaerebant eum Judaei interficere. Erat autem in proximo dies festus Judaeorum, Scenopegia. Dixerunt autem ad eum fratres ejus: Transi hinc, et vade in Judaeam, ut et Discipuli tui videant opera tua, quae facis. Nemo quippe in occulto quid facit, et quaerit ipse in palam esse; si haec facis, manifesta teipsum mundo. Neque enim fratres ejus credebant in eum. Dicit ergo eis Jesus: Tempus meum nondum advenit; tempus autem vestrum semper est paratum. Non potest mundus odisse vos; me autem odit: quia ego testimonium perhibeo de illo quod opera ejus mala sunt. Vos ascendite ad diem festum hunc, ego autem non ascendo ad diem festum istum; quia meum tempus nundum impletum est. Haec cum dixisset, ipse mansit in Galilaea. Ut autem ascenderunt fratres ejus, tunc et ipse ascendit ad diem festum non manifeste, sed quasi in occulto. Judaei ergo quaerebant eum in die festo, et dicebant: Ubi est ille? Et murmur multum erat in turba de eo. Quidam enim dicebant: Quia bonus est. Alii autem dicebant: Non, sed seducit turbas. Nemo tamen palam loquebatur de illo propter metum Judaeorum.* Ecco intanto la povera scena che ha saputo, nella rozza sua rima, comporne il *fratello Disciplinato:*

DISCIPULI *ad Xpum:*
Maestro nostro, de qui andate
Acciò ch' en Giudea siamo,
Chè l' uopre ecelse che voie faite
Noie descepoie vediamo;
Chi [1] essere vuole palese molte,

[1] Codice: *Che.*

Le suoie[1] huopere non fa oculte.
Ma puoie che l'uopere tale facte
Che nel mondo manifesta,
Che non sieno così ratte
Le cose de la tua maesta;
Chè se niun dubio noie ci avemo,
Per ciò vedere via mo 'l toglemo.

XPS:

El tempo mio non è venuto,
Ma 'l vostro sempre è aparechiato,
E niun de voie può esser suto
Da quisto mundo ennodiato;
Ma 'l mondo a me suo odio scruope,
Perch' i ò decte le suoie huopre.
Voie a quista festa andate,
Ch' io per me non vôie venire,
Chè 'l tempo mio, mieie dolce frate,
Non se deie ancor fornire;
Però in Bettania volglo stare,
E voie andate co' ve pare.

DISCIPULI:

Andiamo a quista festa noie,
Puoie che n' à licentia data,
E puoie no' retorniamo a luie,
Fatta la nostra giornata.

XPS:

E io m' aggio despensato
D' andare lì molto celato.

Discipuli vadunt, et Judei querentes Xpum. QUIDAM JUDEUS *dicit ad alterum:*

Dua è 'l sudetor de la gente?

ALIUS JUDEUS:

Noie no 'l sapemo en niu' llato:
Elgl' è buon uomo veragemente.

ꝗ JUDEUS:

Non è tal popol commutato,
Chè per le suoie dolce parole
Ei trae a sè como esso vuole.

[1] Il GRAZIANI, *Cronic. perugin.*, in *Arch. Stor.*, XVI: Firenze, Vieusseux, 1850, parte I, pag. 127: *le suoie gente.*

Non però in ogni caso il poeta è così strettamente aderente al suo testo: chè laddove può liberamente adoperare le forze ch'egli possiede, cioè l'ardore della fantasia o la commozione dell'affetto, la parafrasi si amplifica fin quasi all'invenzione, ed il terrore o la pietà porgono in copia immagini e sentimenti, e forme da colorirli appropriatamente. Quando, ad esempio, trattasi di esprimere la compunzione di Maria per l'umile natale del Signore, e la meraviglia dei Pastori e dei Magi che lo trovano vilmente involto e giacente sul fieno, si direbbe che l'anima ingenua del compositore del Dramma provi una tenerezza quasi infantile, la quale spiega come presso i volghi sia rimasto così tenace il culto del bambinello Gesù, e ne è a sua volta spiegato. I più graziosi diminutivi, i versi più dolcemente sonanti, gli affetti più soavi volgono ad inusata armonia l'ispida lingua e la rima disadorna, quasi rose che spuntino di mezzo ai roveti, e che ritengano la selvaggia fragranza del loro inculto nascimento. Odansi in prova questi versi che togliamo da una Lauda *in Dominica post Epifaniam:*

MARIA *ad Filium:*

O car dolce mio filglio,
Da me se' nato mò sì poverello!
Josepe el vechiarello,
Quil ch'è tuo bailo, qui s'è adormentato.
Figluol, gaudio perfecto,
Ched io sentie a la tua nativitade!
Strengendomet' al pecto,
Non me curava de nulla povertade,
Tanta suavitade
Tu sì me daie de quil gaudio eterno,
O figluol tenerello!
. . . . . .

JOSEPH *ad Mariam:*

Madonna, un Agnol vene,
E sì m'à dicto una crudel novella:
Però te sforça, e vene,

E più non demorare en quista cella;
Partiamone da ella,
Chè già è ordenato ucider lo çitello.

MARIA:

O car figluo' mio bello,
Que aie commesso che me sie sforçato?

JOSEPPE *ad Mariam:*

Per Dio, prende conforto,
Nè del tuo filglo non te dubitare;
S' altre vuol che sia morto,
L' Eterno Pate suo lo po' scampare.
Io poco posso fare,
Ma sempre maie te farò compagnia:
Giamone via, Maria,
Ched ei non sia qui dai Giude(ie) trovato.

MARIA *ad Filium:*

Partire si ne conviene,
O figluol mio, de quista trasandella:[1]
Figlo, dolce mia spene,
Co' camperà Maria la poverella?
O mate tua orfanella,
Convien ch' io va[da] cusì tostamente!
Non porrò andare niente,
Figlol(o), per te el mio core è si piagato!

Hic MARIA *cum Filio surgit, et ambulando dicit:*

De nocte, co' sbandita,
Fuor de mio uso me convien d' andare!

JOSEPH:

Non estar sì smarrita.

MARIA:

Oimè dolente, non so que[2] me fare.
Tu non me puoie aitare,
O dolce sposo mio, per la vecchieçça.

[1] *Tugurio, capanna.* BIANCO DA SIENA usa *Trasanna* (pag. 92) e *Trasannetta* (pag. 88): *Trasanda* è nelle *Meditazioni* di SAN BONAVENTURA, ediz. cit., pag. 408. Il *d* invece dell' *n* raddoppiata trovasi anche in *Colonda* (GRAZIANI, I, 100), *Colondella* (338), ec.

[2] *Que fare* (GRAZIANI, I, 189); *que cosa; que se fa* (ID., 249); *que cosa* (ID., 408). E MATARAZZO, *Cronach. Perugin.*, in *Arch. Stor.*, XVI, parte II, pag. 18, 49, 113, 127, ec.

Oimè, 'vaggio s' aveçça
El mio figluolo ad esser(e) deschaciato!
MARIA *ad Filium:*
Poc' à che me nasceste,
Anco non parle, nè ande per via,
Maie [1] peccato non fêste,
Perchè ucider(e) te vogliono, o vita mia?
O dolce spene mia,
Io vo' fugendo per l' altruie contrade;
Non so, figluol, dua vade
Per te campar(e), che non me sie robato! [2]

Tutt'altro suono rendono i versi del poeta, quando l'anima sua è commossa dai patimenti di Gesù sulla croce, o quando innanzi alla sua mente si presentano le immagini terrifiche del novissimo giorno e del supremo giudicio. Valga, ad esempio di tali forme, la Lauda seguente destinata alla Domenica dell'Avvento, nella quale, parafrasando il capitolo XXI di Luca, e soprattutto il XXIV e XXV di Matteo, non senza qualche rimembranza dell'*Apocalisse*, si anticipa la visione, da Tertulliano promessa ai credenti, della venuta del falso e del vero Cristo, e della inesorabile giustizia di Dio. E questa trascegliamo fra le altre Laudi, e rechiamo per intero, non solo perchè nel trattar l'argomento trasmesso dalla tradizione e dall' insegnamento della Chiesa havvi pur certa libertà d' invenzione, ma anche perchè servirà a suo tempo di riscontro con altro dramma popolare più recente sullo stesso soggetto:

In Dominica de Adventu incipiunt DUO REGES
qui veniunt cum Antexpo:
Tanto l' avete aspectato
Lo Dio che deveia venire;
Ecco quil [3] Signor biato,
De cui la Scritura aveia dire.

[1] MATARAZZO, pag. 23: *non aspettarono maie le gente;* pag. 62: *non seria maie andato.*
[2] Cfr. con l'altra Lauda *pro Nativitate Domini*, che comincia: *Piacesse a Dio beato*, pubblicata dal MONACI, *loc. cit.*, II, pag. 35.
[3] Cfr. GRAZIANI, pag. 83: *quilli dentro.*

Humana gente, or l'adorate,
Chè vero è filglo de Dio Pate.
Creda onne huom(o) con ferma fede,
Chè con suo error non poderia
Far miracogle, co' se vede,
Nè con nulla magonia:
Cielo e terra, mare e abisso,
Tutte son soiecte ad isso. [1]

Hac ora sol oscuret, et luna fiat sanguis, ex quo miretur
POPULUS *Jerusalem, et dicunt ad invicem:*

Prodigie [2] en ciel(o) vedem sì grande
Che ne mettono paura:
Èllo el sol(e) che non rispiande,
Pui el suo lume nante oscura:
La luna par sàngue a vedere,
E molte stellé e i ciel cadere.

ANTEXPS:

E' mme creda tutta gente,
Ch' io so' el Re de gloria dengno:
So' venuto a voie presente,
Per sotrarvo nel mio regno.

℟ POPULUS:

Per gram [3] segne che vedemo,
Che sieie Re eternal credemo.

ANTEXPM:

Voie, ch' a me segnor credete,
Co' vostro Dio sì m' adorate,
E sengne en man(o) si porterete,
Che degle electe miei siate,
E quigle che non adoran mene,

[1] Il Codice: *esso.*

[2] Simili uscite sono proprie del dialetto perugino: scorrendo soltanto le prime pagine del GRAZIANI, troviamo: *Spolete* (64); *Jegie* (71); *Asese, Trieve* (73); *Terne, Nargne* (74); *patte* (77); *tedesche* (81); *nimice, soldate* (85); *borghe* (95); *chierce* (98); ec.

[3] GRAZIANI, pag. 125: *gram compagnya* (e anche 126, 150); 139: *gram rumore;* 145: *gram nobillà;* 166: *gram festa;* 178: *gram quantità;* 200: *gram cavalieri;* 208: *gram fresco;* 264: *gram maestri, gram benignità;* 266: *gram male;* 269: *gram corrotto;* 664: *gram populo;* 665: *gram battaglia,* ec. Forme consimili: 101: *Dom Federigo;* 111, 112, 179: *gomfalone;* 196: *Sam Mariano,* ec.

Va' daite lo'[1] morte e gram pene.
De ciel voie che descenda fuoco,
Per dare a voie[2] magiur fermeçça;
E gl' arbor secche d' esto luoco
Producan fiore enn alegreçça
E voie, morte, su levate!

MORTUI:

Testimonian ch' io so'[3] Dio Pate.

ANGELUS *Populo, et fiat tonus:*

Giuro a voie, per lo Dio vero,
Che 'n secula seclorum à vita,
Che quisto mondo verrà meno,
E tosto farà sua finita,
E d' onne vostra operatione
Se 'n fara examinatione.

ENOC *et* ELIA *predicant Populo:*

Retornate a penetença
De l' ofese che fecete
A Dio, per la cuie grande potença
Grande sengne en ciel vedete:
Non aspectate el dì giuditio,
Chè guai chi 'llui averà vitio.
Co' sete sute amonite
Dai Sancte Predecatore,
Solo un(o) Dio adorerite,
Quil celeste Redentore,
Che per lo nostro peccato
En croce fo morto e chiavato.
Se niun de voie à commosso
Con suo falso operamento,
Sia da voie tosto remosso
Onne vostro proponemento,
Enn uno eterno Edio enfinito
Ad adorar ciascun sia unito.

ANTEXPS *ad ministris:*

Ai magon c' òn[4] predecato

[1] GRAZIANI, pag. 117: *come lo' piacque;* 464: *vogliamo che lo' sia ottenuto quello che lo' fu promesso*, ec.

[2] Codice: *veie.*

[3] Forse *che se'.*

[4] GRAZIANI, pag. 335: *honno de salario florini* 200; pag. 497: *ce honno disfatti del mondo.*

Comando che i daiate morte;
Credon che per lor dictato
Vostre mente a lor sia scorte:
Magiur de me, loro Dio fanno: [1]
Vediam se se n' aiteranno.

Postquam eos occidunt, XPS *dicit Angelo:*

Va', percuote, o Gabriello,
Nantecristo [2] con tua spada,
E va dargle gran flagello;
Comanda a Satana che vada.
Messo à la gente en risia
Con sua falsa diceria.

ANGELUS *occidens Antexpm cum spada ignis dicat:*

Perchè la gente aie commossa
Facendote Ree superno,
Tua gloria te sia remossa,
Puoie che piace al Pate Eterno:
Satana con tuoie scorte
Menate luie a tormentare forte.

Satan [*cum*] *aliis Demonis,* (*et*) *conducit* [*eum*] *ad Infernum:*

Morto è quil ch' à voie sequito
A tutto lo nostro talento;
De voie ciascun si sia 'manito
De dargle pena e tormento,
E quil falso Nantexpo
Chi più può, più el faccia tristo.

POPULUS *videns se deceptum:*

Vedem ch' a 'nganno n' à sotracto
Con false segne e' sua doctrina,
Coluie che nostro Re s' è facto
De terra e cielo e la marina.
E noie commesso avem gran fallo
Per vero Dio luie [3] adorarlo.
A quî profete non credemmo
Che la veretà si ne dicèno:
En ciel si giêro, co' noie vedemmo,

[1] Codice: *fonno.*
[2] Cfr. MATARAZZO, pag. 119: *nantecamerà.*
[3] MATARAZZO, pag. 169: *lue.*

N[u]ie triste si ne dannerimo,
Se no' ne facemo penetença
De la grantissima fallença.[1]

Dicunt ANGELI:

Xpo viene a dar sentença,
E vole el mondo giudicare;
Però bandimo per ubidença
Ch' eie[2] morte degano suscitare,
E ciaschedun sarà presente
A la sua banca amantenente.

DUO ANGELI:

Monementa e sepulture
Tosto s' apran d' onne parte,
Torne gl' ossa a lor gionture,
Quanto sieno da lunche esparte,
E sacciate per lo certo,
Ciascun receverà el suo merto.
Quale è il cuore così astinato
Che non si strugga di paura
Veder Xpo sì adirato,
Fuor de sua dolce natura!
La misericordia è revocata,
E la giustizia è parechiata.

ANGELI:

Non ci è luoco da fugire
Da la sua teribel faccia;
Davanti a luie ve convien venire,
O voliate, [o] che ve spiaccia:
Melglio seria non fossevo[3] nate,
O peccator(e), già condannate!

XPS:

Tanto tempo aggio soferto
El malfar(e) dei pecatore,
Che conviene ormaie per certo

[1] Codice: *fallança.*

[2] Più tardi l' *eie* diventò *ei*: cfr. GRAZIANI, pag. 269: *ei palazze.* MATARAZZO, pag. 75: *ventacinque sopra ei cento;* pag. 119: *strense ei dente;* pag. 172: *tutti ei soldate;* pag. 178: *ei doi capitanie;* pag. 179: *fra ei poggi.*

[3] Cfr. GRAZIANI, pag. 264: *non bisognava ve affatigassovo.* MATARAZZO, pag. 69: *existimassivo;* pag. 70: *credessevo,* ec.

Ch' io lo' dia pena e dolore.
Andar volglio a giudecare
Onn' uom, secondo el su' operare.
Ecco le piaghe, anco ricente,
Qual per voie sostenne en croce;
Ecco la lancia su pongente,
E quiste agute sì ferroce;
Ancor sostenne maiur fragello,
Che me passò fin al cervello.
Per voi è che da Giuda foie traduto
E abandonato d' onne gente,
Tutta nocte fuie battuto
A 'sta colonda [1] amaramente.
O peccator(e), non faite escusa,
Che tutto el mondo oggie v' acusa!
Ecco la croce ensanguenata
Là dua per voie volse morire;
Aveia la bocca desecata,
Aceto e fiele me fier venire.
Tutto el feie per vuoie salvare;
Oggie ve volglo camuiare. [2]
Da parte ritta estieno ei giuste,
E i peccator(e) da la man manca;
A giudecar(e) con meco ò poste
Ei Sante Apostoglè [3] a la banca,
Per ch' el mondo despreçâro
E 'm povertà me sequitâro. [4]

Xps *ad Giusti:*

Benedecte dal mio Pate,
Venite al rengno a possidere;
Fratelgle [5] dilecte, su levate
La mia redetà a godere:

[1] Graziani, pag. 100: *colonda;* pag. 338: *colondella.*
[2] Forse *canbiare,* contraccambiare, rendere il merito vostro.
[3] Cfr. Graziani, pag. 77: *erbaioglie;* pag. 138: *gli reaglie de casa del re Uberto;* pag. 240: *Petraioglie;* pag. 340: *cònsoglie;* pag. 431: *picconi e paglie;* pag. 467: *muglie;* pag. 494: *figlioglie,* ec.
[4] Matarazzo, pag. 27: *siquitare;* pag. 140: *sequiri.*
[5] Cfr. Graziani, pag. 84: *battefoglie;* pag. 98: *Enterminegliè;* pag. 105: *cavaglie;* pag. 158: *Salamonceglie;* pag. 303: *casteglie;* pag. 317: *cavaglie;* pag. 515: *canestreglie.* Matarazzo, pag. 81: *beglie cavalli;* pag. 106: *macelglie,* ec.

El cielo uperto [1] v' ò serbato,
Da puoie che 'l mondo fo ordenato.
L' uopere de la pietade
Feceste molto alegramente,
A queie c' avean necessitade
Soveniste devotamente,
E lla mia dura passione
Piangendola non ve scordone.

JUSTI *intrant in celo:*

Laude e gloria te rendemo,
Segnor, de tanta cortesia,
Che la beneçone avemo,
Figluolo de la Vergene Maria;
Venimo en ciel(o) con dolcie cante
A regnar(e) con gl' altre sante.

XPS *a Dannati:*

E voie, andate maledecte,
A quil fuoco sempiterno;
Dagle demonia siate costrette,
Voie che staiate giù ['n] lo 'nferno:
E lì, en secula seculorum,
Agiate per compagnia loro.
Vedesteme aver fame e sete,
Mangiare e bere a me non deste;
Per la 'mpieçça che voie avete
Che sovenir(e) no' me voleste;
E contra voie sentença dico
E dôve em [2] mano del nemico.
Ospedo era e peligrino,
Non me degnaste dare albergo;
Nudo andava per camino,
Voglesteme la faccia en tergo;
Com non maio veduto
Ijo da voie era eschunusciuto.
Enfermo foie, ed en pregione,
E non foie unqua visitato;
Molto è giusta la cagione
Per la qual so' sì adirato.
Non pagaie per voie moneta,
Ma 'l preçço vostro fo mia vita.

[1] MATARAZZO, pag. 44: *uprire;* pag. 61: *uperte.*
[2] Cfr. GRAZIANI, pagg. 437, 443, 518: *im Peroscia.*

DANNATI *ad Xps:*

Mesere,[1] quando te vedemmo
Sostener tante defecte?
La povertà tua non sapemmo:
Perchè, Signor(e), n' aie maledecte?

XPS *a Dannati:*

Quando el povero demandava,
E io en sua persona stava.
Sempre m' avete crucifiso
E renovato el mio tormento,
Quando avete em me commesso
Mortal peccato e fallemento,
E io pur dolce loçengando,
Aspectava io non darve bando.
Per la Scritura udeste dire,
E tuttora v' era predecato,
Ch' a giudecar(e) deveia venire
Xpo conn un viso adirato.
Dei pecator(e) vôie far vendette;
Andate, gente maledette.[2]

DANNATI *a Mater Domini:*

A te, Vergen, n' apellamo,
Madre piena de pietade;
Con gram pianto te pregamo:
Cum èl tanta crudeltade?
Se non securre[3] ai condannate,
Serim, Maria, pur desperate.

MATER *ad Filium:*

Per quil lacte ch' io te diei,
Or me resguarda, Filglo, un poco:
Entende l' umel priece miei,
Perdona quillo per cuie io avvoco;
Nulla gratia a me negaste
Da puoie che tu de me encarnaste.[4]
Io non seria tua madre fatta
Se non per gle peccatore;
Non sia la volgla tua si ratta,
Non te muove[re] a furore;

[1] GRAZIANI, pag. 84: *Meser Filippo.... Meser lo re Carlo*, ec.
[2] Codice: *maledetta.*
[3] GRAZIANI, pag. 94: *soccurso.*
[4] Codice: *encarnasti.*

Perdona, Filglo, se te piace,
E fa co' lloro ancor più pace.
Nove mese te portaie
E' llo mio ventre vergenello,
A quiste poppe t' alataie
Mentre foste piccolello;
Io sì te priego, se esser puote,
Che la sentençia tu revoche.

XPS *ad Mater:*

Madre mia, non me pregare,
Chè non puoi esser(e) exaudita.
L' ofese molte e 'l despreçare
C' on de me fatto e' lla lor vita
Cridano ch' io vendetta faccia:
Però tacere ormaie te piaccia.

MATER DOMINI *ad Dannatos:*

Nonn' è tempo d' apellare;
La misericurdia è mo' sospesa:
Non posso più per voie avocare,
Chè non seria da Xpo entesa:
Lungamente l' ò pregato,
E 'nsin a mo l' ò endutiato.

DANNATI *ad seipsum:*

O dì amaro e duro e forte,
Puoie che ne manca onne sperança!
Revenoie piatosamente,
Almeno tu n' agge pietança.
Cadete, monte, sopra noie,
C' almen coperte siam so' voie.

DANNATI *ad Xps:*

O Segnor tanto turbato,
Sol una gratia tu n' amette:
Puoie che ne daie comiato,
C' almen da te siam benedecte.

XPS:

La maleçon che meretaste
Quilla ve dò, chè me spreçaste.

DANNATI *ad Xps:*

Puoie che da tene sì ne caccie
Mandane ad alcum buon luoco. [1]

[1] GRAZIANI, pag. 81: *ad uno luoco.*

XPS:

Tempo è da facte e non da menaccie:
L' arbergo [1] vostro serà el fuoco;
E quisto sia vostro reposo,
Ch' amaste el mondo doloroso.

DANNATI *ad Xps:*

Oimè, quanto deie durare!
Oimè, oimè, or cie pon fine!
Onne male volem portare
Se lemenato ène a certo dine.

XPS:

Volglo che sia fuoco eternale,
Per più vostra pena e male.

DANNATI *a Xps:*

Vorram morire, e non podemo;
Morte, tu ne puoie dar vita!
Que compagnia ci avemo
A la sententia tua enfinita?

XPS:

La compagnia che dà delecto
Fa' soportare pena e defecto.
Eglie demonia en compagnia,
Quî che caddaro del mio rengno,
Per conpagnia tutta via
En sempiterno a voie asengno,
E lor faccio esequitore
A tormentare voie peccatore.

UNUS DE DANNATI *a Mater Dni:*

O Rigina, sie cortese,
Priega, e scampa el tuo pregione.
Un demonio si me prese,
Fra quille strette me lasòne:
Se tu non m' aide a quisto passo,
Per lo manto maie non te lasso.

MARIA *ad Filium:*

O Figluolo, or sie pregato
Che me degge e audire:
Per quisto uomo ch' era dannato,
C' aie mieie pieie vien a ubedire:

[1] GRAZIANI, pag. 133. *arbergò nel vescovato.*

Che non vada fra quilla gente
Deie demonia e deie serpente.

XPS *ad Mater:*

Madre mia, non me pregare,
Che non puoie esser(e) exaudita,
Chè tanto male ò veduto fare
Da la gente mal nudrita.
Di' che se degga departire,
Ed a lo 'nferno tosto gire.

MARIA *a Dannati:*

Non besongna luie pregare,
A quisto ponto certamente;
Io no' lo posso più endutiare,
Chè perdona a niuno niente.
Puo' che non val mo' pregar tanto,
Or me lassa per lo manto.

DEMONES *ad alius:*

Vien denante a Satanasse,
Ch' el te comando per vero,
E lo mondo tu si lasse,
E coprirte voie de nero,
Per darte l' arra de lo 'nferno:
La giù staraie en sempiterno.

XPS *a Dannati:*

Tu, solomito puçolente,
M' aie crocifixo nocte e giorno;
Va' a lo 'nferno tostamente
En quille pene a far sogiorno:
Mettel tosto en gram caldura,
Chè peccò contro natura.

DANNATI:

O Signore, non sie acerbo
Enverso me, che so' presente!

Ꝗ XPS:

Vergogniar tu dêi, superbo,
Ch' aie guerregiato a tutta gente;
Però te parte tostamente
E va lo 'nferno de presente.

XPS *ad eos:*

Sie pianto end onne lato,
Fiero constridor de dente,

Caldo e freddo stenperato,
Verme e tenebre e serpente:
Un' altra pena a voie diviso:
Veder quil Satana per viso.
Quiste pene e più enfinite
E li tormente proveranno: [1]
Un' altra pena ci averite,
La qual serà pena e danno:
Non vederite maio mia faccia;
Lucifero, strengnegle ed abbraccia.

DIABOLUS MAJOR:

Belçabub, con tuoie eschiere
Estate en pieio de preçente:
Da mia parte tosto fiere
Fra quilla gente amantenente;
Perchè l' òn biene [2] meretate,
Da voie [3] deggon esser tormentate.

Demones versus Dannati portans ad Infernum dicunt. [4] LUCIFER:

Tanto tempo v' ò aspect[at]e
Per poderve tormentare:
Ministri mieie, or glie [5] pigliate,
E qui si faccia el macellare;
Or glie pigliate amantenente,
E date lo' pena e gran tormente.
Con desiderio ciascum pilgle
L' aneme triste qui venute,
E tutte quante mieie familgle
Ai peccator(e) daite tribute;
Secondo c' ànno meretato,
A ciascheduno a luie sia dato.

Non solo fra queste da noi citate, ma nel centinajo circa di Laudi drammatiche, sien esse *Rappresentazioni* o

[1] Codice: *proveronno.*
[2] GRAZIANI, pag. 102: *agli biene de gli sbandite.*
[3] Codice: *noie.*
[4] Potrebbe essere che questa rubrica, salvo il *Lucifer*, dovesse andar innanzi agli ultimi due versi, e in tal caso starebbe il *noie.*
[5] GRAZIANI, pag. 77: *glie Todini;* pag. 84: *glie Pisani;* pag. 140: *glie Ghebelline*, ec.

Contrasti, non che poi fra tutti i Canti lirici delle tre Raccolte trovate dal Monaci, corre dall'uno all'altro componimento una certa diversità di maniera che spicca evidente di mezzo alla uniformità del genere e della intonazione, e che non si spiega soltanto colla varia natura degli argomenti. È facile supporre che non uno soltanto sia stato l'autore di così gran numero di canti, senza contare quelli che sono andati perduti, o che per avventura potranno ancora scoprirsi: ma che più poeti fossero quelli che fornirono i loro componimenti ai fratelli Disciplinati. Quando si pensi, come, oltre questi di recente dissotterrati, già si possedessero molti altri monumenti di Poesia spirituale umbra, si dovrà concludere che il movimento religioso del 1260 fu copiosamente e durevolmente ferace di scritture poetiche, e che quella provincia dovette avere sullo scorcio del dugento una famiglia assai ragguardevole di trovatori e giullari sacri. Probabilmente fra Confraternita e Confraternita nacque ben presto una specie di gara di aver maggior copia di Canti lirici e di drammatiche Rappresentazioni, e ciascuna si affrettò a raccogliere e mettere in scritto le Laudi usualmente cantate o recitate. Le divergenze non soltanto di lezione, ma di numero, che manifestano fra loro i tre codici, dei quali il Vallicelliano è il più ricco e il più corretto, sicchè ad esso debba facilmente e per ogni verso concedersi il primato, ci accertano che le tre Raccolte sono state messe insieme da diverse mani e in diversi tempi, indipendentemente l'una dall'altra.[1]

Sarebbe però cosa assai difficile, e alla quale non potrebbe forse condurci che un caso fortuito, il giungere a ritrovare i nomi degli autori delle Laudi. L'opera loro non era letteraria, ma devota: agognavano essi al Paradiso, non al Parnaso, e contenti di aver fatto cosa utile alla propria Confraternita, rimando in servigio comune i sensi di pietà, onde erano tutti animati, neanche passava loro pel capo di lasciare nella Lauda una qualunque impronta di lavoro individuale. E nel togliere ogni segno di *proprietà letteraria*

[1] Vedi Monaci, *loc. cit.*, pag. 243.

così andavano d'accordo i poeti ed i cantori, che questi a lor volta allungavano, accorciavano, mutavano, sconvolgevano per ogni modo e foggia i componimenti, come appare chiaro dai codici; [1] tanto che, se anche avesse assistito allo strazio delle proprie poesie, niun rimatore spirituale si sarebbe, nell'umiltà sua, creduto in dovere e in diritto di procedere contro lo sciupatore dei proprj versi al modo di Dante coll'asinajo e col fabbro.

È presumibile tuttavia, che ad una parte almeno di questi componimenti possa appropriarsi una sicura paternità; e già forse alla mente del nostro lettore è corso il nome di Jacopone da Todi. La *Lauda*, da noi citata per ultimo, *dell'Anticristo* o *del Giudizio finale*, ha qualche cosa della maniera propria di codesto errabondo poeta, la cui fantasia già per altri saggi conosciamo tetramente occupata e profondamente commossa dalla paura dell'ultimo giorno. Certo Jacopone non fu l'unico poeta che allora avesse l'Umbria; ma non deve esser senza perchè, se a tutti gli altri il solo suo nome, è sopravvissuto, e se al Canzoniere di lui sono frammischiate, quasi ei rappresenti tutta la Poesia spirituale della sua regione e del suo tempo, molte rime certamente non sue, e perfino di età posteriore, e d'altra forma di stile e d'idioma. [2] Ma poichè anch'egli non aveva nessuna vanità di scrittore, e raccomandava la sua fama al *somier che va ragghiando*, e anzi che la Musa, o almeno il Dio che col carbone ardente toccava il labbro dei veggenti di Giuda, invocava colui *che l'asin di Balaam fece parlare*, è pur possibile che siensi smarrite dal suo Canzoniere altre composizioni, delle quali egli sia il vero autore. E se anche questa nostra sia una mera congettura, gioverà riconoscere nel maggior numero di Canti prettamente lirici del Tudertino alcune tracce di drammatica ispirazione, come nella *Lauda dell'usurajo* che dal mondo di là si duole del mal acquistato tesoro, [3] in

[1] Monaci, *loc. cit.*, pag. 243-244.

[2] Vedi Boehmer, in *Romanische Studien*, I, 147: Halle, 1871.

[3] Vedi nella edizione del Salviano (Roma, 1558), che è la più genuina, la Lauda XIX, pag. 19, che comincia: *Figli, nepoti e frati.*

quella a *dialogo tra un vivo e un morto,* [1] nell'altra mista di narrazione e di dialogo *fra le Virtù celesti dopo il peccato originale,* [2] nella *Disputa fra l'uomo e il nemico,* [3] e nella *Tenzone fra l'onore e la vergogna.* [4] E vero e proprio Dramma è quella che qui riferiremo, anche a saggio della copiosa serie di Laudi drammatiche che riproducono un avvenimento di capitale importanza nella storia religiosa, e che forse anco fu « unico soggetto dei primi Drammi » [5] composti dai Disciplinati: cioè la *Lauda sulla Passione di Cristo,* nella quale parlano la Madre e il Figlio, le turbe, e un personaggio che altri designa col nome di Nunzio, e che potrebbe anche essere Giovanni: [6]

— Donna del Paradiso,
Lo tuo figliolo è priso,
Jesu Cristo beato.
Accurre, donna, e vide
Che la gente l'allide:

[1] Nella stessa edizione, Lauda XXI, pag. 28: *Quando te alegri, omo de altura.*

[2] *Id.*, Lauda XLIII, pag. 50: *L'omo fo creato virtuoso.*

[3] *Id.*, Lauda XLVII, pag. 67: *Or udite la battaglia.*

[4] *Id.*, Lauda XCIIII, pag. 130: *Udite una tenzone.* Vedi inoltre nella edizione del Tresatti (Venezia, 1618), che è tanto più copiosa, ma pur tanto meno sicura, sia per la lezione, sia per l'autenticità dei componimenti, il *Lamento di due decrepiti*, pag. 14; le *Due apparizioni di Cristo risuscitato,* pag. 319; il *Dialogo fra San Francesco e la Povertà*, pag. 347; il *Lamento del morto pentito,* pag. 416; i *Consigli di un morto a un peccatore*, pag. 436; il *Pianto di un penitente*, pag. 467; il *Contrasto fra l'anima e il corpo*, pag. 478, e la *Preghiera dell'Amor Divino,* pag. 860, le quali tutte, più o meno, han carattere drammatico e forma dialogica, e qualcuna è una vera e propria Rappresentazione, ma forse non tutte, ad esempio l'ultima, sono certamente di Jacopone.

[5] Monaci, *loc. cit.*, pag. 253.

[6] Riproduco, salvo pochissime correzioni suggerite dal senso e dalla ragione metrica, la lezione data dal Modio nella stampa del Salviano, poichè tanto quella del Tresatti, quanto quella del Sorio (*Opuscoli religiosi e letterarj di Modena,* vol. X), dànno un testo rammodernato, nel quale per amor dell'arte sono spariti per la massima parte gl'idiotismi e i dialettismi di Jacopone, alterando così il carattere nativo della sua maniera poetica.

Credo che llo s' occide, [1]
Tanto l' òn flagellato. —
— Como esser porria
Che non fe' mai follia,
Cristo, la spene mia,
Om l' avesse pigliato? —
— Madonna, egli è traduto;
Juda si l' à venduto;
Trenta denar n' à 'vuto,
Fatto n' à gran nercato. —
— Succurri, Magdalena;
Gionta m' è addosso piena;
Cristo figlio si mena
Come m' è annunzïato. —
— Succurri, donna, ajuta,
C' al tuo figlio se sputa
E la gente lo muta:
Ànlo dato a Pilato. —
— O Pilato, non fare
'L figlio mio tormentare,
Ch' io te posso mostrare
Como a torto è accusato. —
— Crucifige, crucifige!
Omo che se fa rege,
Secondo nostra lege,
Contradice al Senato. —
— Priego che m' entendati;
Nel mio dolor pensati;
Forse mo' ve mutati
De quel c' avete pensato. —
— Tragon fuor li ladroni,
Che sian suoi compagnoni —
— De spine se coroni
Chè rege s' è chiamato. [2] —
— O figlio, figlio, figlio,
Figlio, amoròso figlio,
Figlio, chi dà consiglio
Al cor mio angustiato!

[1] Graziani, pag. 105: *occiso*.

[2] Le edizioni del Tresatti e del Sorio qui aggiungono questa strofa: *Vediam se 'l sarà forte Contro esta mala morte; Muoja fuor de le porte, E Barab sia lassato.*

Figlio, occhi giocondi,
Figlio, co' non rispondi?
Figlio, perchè t' ascondi
Dal petto o' se lattato? —
— Madonna, ecco la cruce
Che la gente l' adduce,
Ove la vera luce
De' essere levato. —
— O croce, que farai?
El figlio mio torrai?
E que ci aponerai,
Che non à en sè peccato?
— Succurri, piena de doglia,
Ch' el tuo figliuol se spoglia
E la gente par voglia
Che sia in croce chiavato. —
— Se glie togliete el vestire,
Lassatemel vedire.
Com' el crudel ferire
Tutto l' à 'nsanguinato! —
— Donna, la man gli è presa,
Nella croce gli è stesa,
Con un bollon gli è fesa,
Tanto ci l' òn ficcato.
L' altra mano se prende,
Nella croce se stende,
E lo dolor s' accende
Che più è moltiplicato.
Donna, li piè si prenno,
E chiavellanse al lenno;
Onne iontura aprenno
Tutto l' àn desnodato. —
— E io comencio el corrotto;[1]

[1] Questo *corrotto* direbbesi ispirato dalla *Lamentatio Virginis Mariae*, erroneamente attribuita a San Bernardo: *Fili mi, fili mi. Veh mihi, veh mihi. Quis dabit mihi ut ego moriar pro te, fili mi? O misera, quid faciam? Moritur filius meus: cur secum non moritur haec mestissima mater ejus? Mi fili, fili mi, amor unice, fili dulcissime, noli me derelinquere post te, trahe me ad teipsum, ut et ego moriar tecum. Male solus morieris; moriatur tecum ista tua Genitrix. O Mors misera, noli mihi parcere: tu mihi sola pro cunctis places, exaggera vires, trucida matrem, matrem cum filio perime*

Figliolo, mio deporto,
Figlio, chi mi t' à morto
Figlio mio delicato!
Meglio averien fatto
Che 'l cor m' avesser tratto,
Che nella croce tratto
Starci descilìato.[1] —
— Mamma,[2] ove sei venuta?
Mortal me dài feruta,
Chè 'l tuo pianger me stuta
Chè 'l vegio si afferrato.[3] —
— Figlio, che m' agio anvito,[4]
Figlio, padre e marito,
Figlio, chi t' ha ferito,
Figlio, chi t' ha spogliato? —
— Mamma, perchè te lagni?
Voglio che tu remagni,
Che serve i miei compagni,
Ch' al mondo agio acquistato. —
— Figlio, questo non dire,
Voglio teco morire;
Non me voglio partire

simul. Fili, dulcor unice, singulare gaudium, vita animae meae, et omne solatium, fac ut ego ipsa nunc tecum moriar, quae te ad mortem genui: sine matre noli mori. O fili, recognosce miseram, et exaudi precem meam. Decet enim filium exaudire matrem desolatam. Exaudi me, obsecro; in tuo me suscipe patibulo, ut qui una carne vivunt, et uno amore se diligunt, una morte periant. O Judei impii, o Judei miseri.... suspendite matrem cum pignore.... O vere Dei nate: tu mihi pater, tu mihi mater, tu mihi filius, tu mihi sponsus, etc. Due antiche traduzioni di questo *Pianto della Vergine* furono stampate a Firenze, Pezzati, 1837, insieme cogli *Atti degli Apostoli* del CAVALCA.

[1] *Solo, diserto, abbandonato.* Anche altrove Jacopone: *Vo sciliata del mio Salvatore.*

[2] Tanto qui come più sotto, il Tresatti e il Sorio han creduto forse di nobilitare il parlar di Cristo sostituendo un *Donna* a questo *Mamma*, che nella sua semplicità parmi tocchi il sublime.

[3] Il Tresatti: *E chi sì t' ha ferito? Così crudele è stato!* Il Sorio: *Chi sì crudele è stato? — Afferrato* vale forse *intenso, continuo, ostinato.*

[4] Il Tresatti: *Figlio, chi t' à spartito?* Il Sorio: *Da me chi t' à spartito?* Non capisco l' *anvito* del Modio.

Fin che mo' m' esce 'l fiato. [1]
C' una agiam sepultura,
Figlio de mamma scura; [2]
Trovârse en affrantura
Matre e figlio affogato. [3] —
— Mamma, col core affletto,
Entro a le man te metto
De Joanne, mio eletto;
Sia el tuo figlio appellato.
Joanne, esta è mia mate,
Tollela en caritate;
Aggine pïetate,
Cà lo core à forato. [4] —
— Figlio, l' alma t' è uscita,
Figlio de la smarrita,
Figlio de la sparita,
Figlio [mio] attossicato. [5]
Figlio bianco e vermiglio,
Figlio senza simiglio,
Figlio, a chi m' apiglio,
Figlio, pur m' ài lassato! [6]
Figlio bianco e biondo,
Figlio, volto iocondo,
Figlio, perchè t' à el mondo,
Figlio, cusì sprezato!
Figlio dolce e piacente,
Figlio de la dolente,
Figlio, à te la gente [7]
Malamente trattato!
Joanne, figlio novello,
Morto è lo tuo fratello!

[1] Il Tresatti e il Sorio: *Vo' costassù salire E morirmiti a lato.*
[2] MATARAZZO, pag. 141: *mo' oscura vedua.*
[3] Tresatti e Sorio: *Ch' una avran sepultura Figlio e sua madre scura Ch' una preme sciagura*, ec.
[4] Tresatti e Sorio: *Che 'l core ha trapassato.*
[5] Tresatti e Sorio: *La luce m' è sparita E 'l cuor m' è attossicato. Oimè, figlio innocente, O mio sol risplendente Passato all' altra gente, Qual ti veggio oscurato!*
[6] Tresatti e Sorio: *O figlio, a chi m' appiglio, Che mi hai, cor mio, lassato.* Ma quel *cor mio* quanto è lezioso!
[7] Tresatti e Sorio: *O quanto ti ha sta gente.*

Sentito aggio 'l coltello
Che fo profetizzato;
Che morto à figlio e mate,
De dura morte afferrate;
Trovârsi abbracciate
Mate e figlio a un cruciato. [1]

Il lettore avrà da sè ammirata la vigoria di questo piccolo dramma, nel quale in scorcio e a pennellate che oseremmo chiamar michelangiolesche, è ritratto tutto il gran quadro della Crocifissione. La dizione plebea, ma robusta, lo stile infantile, ma possente, fanno di questa Lauda il monumento più notevole della poesia spirituale del secolo decimoterzo, e ci obbligano a riconoscere nel sacro giullare da Todi l'immagine, non perfezionata dall'arte, di un vero poeta.

XIII.

La Lauda drammatica diventa Devozione, e si diffonde fuori dell'Umbria.

Non è da porre minimamente in dubbio che la Lauda nella sua forma drammatica fosse soltanto cantata, e non ancora rappresentata. Se consideriamo, infatti, che assumendo indole drammatica la Lauda seguiva un impulso naturale, ed obbediva ad un istintivo desiderio degli occhi e degli animi, non potrebbe aver niun fondamento la dimanda che altri facesse, se insieme coll'abito prendesse anche apparato rappresentativo: oltrechè i testi che abbiamo riferito, debbono sopra questo punto distruggere ogni dubitazione. Tuttavia, a maggior rincalzo, diremo come alle

[1] Il Tresatti: *Percosso ha figlio e matre E in un colpo atterrate: Troveransi abbracciate Matre e figlio annegato.* Il Sorio: *Percosso ha figlio e matre E in un colpo atterrati: Trovaronsi abbracciati Madre e figlio a un cruciato.* Certo l'ultimo verso della lezione del Modio pare errato, leggendo: *Mate e figlio abbracciato;* abbiam dunque preferito la lezione del Sorio.

premurose indagini del Monaci debbesi qualche più precisa notizia in proposito. In un rituale del secolo XIV, appartenente ai Disciplinati di San Domenico in Perugia, il signor Luigi Manzoni comunicava al Monaci di aver rinvenuto chiaro indizio che le Laudi si cantassero, finita la disciplina: nella Domenica, dopo la Messa e la predica; nel Giovedì Santo, durante la lavanda: *Postquam videbitur imponi finem cantoribus, Prior faciat signum, ad quem signum immediate laxetur cantus antiphonarum: dum vero Laudes cantantur, surgat Prior lintheo praecinctus vel Locum ejus tenens* [cui] *lintheum comiserit, devotione compunctus in memoria Domini nostri Jesu Christi, lavare pedes confratrum suorum et totos humiliter osculari.* Qui abbiamo già una forma rappresentativa; ma anche più importante è quello che segue: *Die Dominicis* (sic), *ventis fratribus et in oratorio ordinate et in silentio positis, cantatur Missa et fit Praedicatio. Et facta praedicatione, precipitur que* VESTIANTUR *in silentio; et omnia fiunt sicut superius notata sunt in die Veneris usque ad lectionem;* cioè, si fa la disciplina, e si cantano le Laudi. Ora, dice giustamente il Monaci, « quelle vesti che i Disciplinati dovevano prendere dopo già compita una parte delle loro funzioni religiose, che altro potevano essere se non degli indumenti da servire allo sceneggiamento delle Laudi medesime? »[1] Vestivansi, dunque, i fratelli Disciplinati per recitare il sacro Dramma con abiti confacenti al soggetto; e fors' anco gli assistenti tutti quanti, come gli Ateniesi per la tragedia, nascondevano la loro persona, non però sotto vesti festive, ma nel ruvido sacco del penitente.

Ma vi ha di più: chè, ricercando nell' Archivio della Confraternita perugina di San Domenico, scopriva il signor Manzoni una serie di curiosi inventarj delle suppellettili possedute da quel sodalizio. Il più antico è del 1339, ed essendo intitolato *Inventario nuovo,* evidentemente accenna ad altro anteriore, come ad esso i posteriori; e in tutti troviamo ricordate vesti e attrezzi necessarj a porre in scena le Laudi. Così, oltre *tre livora da Laode,* e *un libro de Laude*

[1] *Loc. cit.,* pag. 257.

COME DIALOGO, che eran come gli spartiti o i campioni della Compagnia, troviamo *uno mantello nero da Devozione* — che è, come vedremo, il nome proprio del nuovo spettacolo sacro; — *doie veste de zendado nero da Angnogle; una camiscia dal Signore del Venardì Santo; doie paja d'ale da Agnoglie; doie capelglie roscio da Cardenale* — forse per gli Apostoli; — *uno mantello bianco da Devotione per Sancto Giovangne; tre paja de guante dai Masgio; XI capelline da Apostoglie; una tonecella per Cristo; lo sterpiccio e la caciopa collo velo e la faccia del Demonio; una stella dai Masgie; una croce e colonna de la Devotione; quattro corone dai Magie; una veste encarnata de cuoje da Cristo, colle calze de cuojo encarnate; tre chiuove torte dai crocefixo; septe veglie nere da le Marie; uno crocefixo grande acto a fare la Devotione; uno storpiccio acto a la Devotione dei Morte; doie ladrone* — di legno o di cera; per muto riscontro a Cristo crocifisso; — *una crocecta colla bandiera, la quale s' aduopera al tempo de la resurrexione de Cristo; quattro bandiere picciole, le quale s' aduoperano al tempo de la presa de Cristo; una colonda alla quale se lega Cristo al tempo de la sua passione, e doie fruste; corone dagli Angnoglie LXVIII; uno cerchiello da lampana, e la polomba acta per lo Spirito Sancto; una cervelliera de panno de lino encollata per Cristo al tempo de la passione; doie sopreponte per Centurione et per Longino*, ec. [1]

Accertata così la natura drammatica della Lauda, e la rappresentazione fattane per le Compagnie dei Disciplinati, è da vedere come ne venissero fuori, per successiva ampliazione, due altre forme di spettacolo teatrale, che, certo almeno nei primi tempi, non si allontanarono dal tèma religioso, e furono ambedue proprie del popolo: colla differenza tuttavia, che l'una spetta alle plebi del contado, l'altra a quelle della città. E sebbene sia difficile provarlo con irrefragabili documenti, non pertanto osiamo dire non cader dubbio circa la comune origine del *Maggio* contadinesco e della *Sacra Rappresentazione* dalla *Lauda drammatica*. Forse non potranno mai ritrovarsi tutti i gradi, per i

[1] *Loc. cit.*, pag. 258 e seg.

quali, staccandosi dal ceppo nativo, dovettero necessariamente l'una e l'altra passare; ma ci sembra però che pochi altri fatti letterarj abbiano tanta evidenza, quanto la diramazione di coteste due forme dalla Lauda rappresentativa.

Non è qui il luogo di parlare del *Maggio*, del quale ampiamente e di proposito ragioneremo in *Appendice* alle presenti ricerche. Avvertiamo soltanto che non può parere strano l'affermare che derivi dalla Lauda, chi ponga mente a tante altre usanze popolari che nel contado si sono mantenute più schiettamente antiche che nelle città; e niuno vorrà negare più stretta ed immediata la parentela del *Maggio*, che non quella della *Sacra Rappresentazione*, colla *Lauda drammatica*. A buon conto, se è vero che la strofa vi si è alquanto modificata, perchè il Dramma contadinesco non ha più sei versi, ma soltanto quattro, e non con perfetta alternazione di rime, dacchè fra loro corrispondono il secondo e il terzo, è però da osservare che il ritmo almeno è rimasto sempre identicamente quello della Lauda, cioè l'ottonario. I *Maggi* che abbiamo sott'occhio sono tutti più o meno moderni; e sarà probabilmente impossibile rintracciarne di tempo assai remoto, perchè l'uso ne ha logorato le copie, e niuno fin qui aveva pensato a stamparli, o a ragionarne: ma debbesi riconoscere che essi costituiscono un'usanza antica e non mai intermessa del contado, circa la quale può supporsi soltanto, che i soggetti si sien mutati dal sacro al romanzesco, e la strofa e l'ordine delle rime si modificassero in età abbastanza discosta dalle primitive origini, e probabilmente solo dopo il Quattrocento. Ma comunque sia, è per noi indubitabile che il Dramma campagnuolo è vivente reliquia di consuetudini secolari: è, in piena civiltà moderna, un vero e proprio *rottame di antichità*.

Non del tutto impossibile è riconoscere i passi fatti dalla Lauda per diventare Sacra Rappresentazione; e ciò perchè non mancano, sebbene neppure abbondino, i documenti che possono darcene fede. Ammessa, dunque, quella forma che noi abbiamo chiamato *Lauda drammatica*,

e il cui vocabolo speciale nell'Umbria sembra esser stato assai di buon'ora quello di *Devozione*,[1] due sono i mutamenti arrecati al primitivo tipo: interni, cioè, ed esterni.

Cause generali, che abbiamo esposte più addietro, parlando del Dramma liturgico e delle sue successive esplicazioni, fecero sì che la scarna e nuda immagine del Dramma ecclesiastico via via s'impinguasse, e si colorisse, avvicinandosi sempre più alla forma teatrale coll'accrescimento degli episodj, lo svolgimento del dialogo, la determinazione dei caratteri, la complicazione sempre maggiore dei meccanismi, e di tutto ciò, insomma, che meglio cooperasse a suscitare l'illusione scenica. Cresciuta intanto col procedere dei tempi la cultura, e sbollito quel primitivo entusiasmo che faceva passar inavvertita ogni sconvenienza, e suppliva ai difetti di cotesto embrione di dramma, fu naturale che nelle città esso sempre più si avviasse alla perfezione, della quale era capace, e gli autori sentissero nobile desiderio di alzarlo dalla nativa umiltà; mentre invece nelle campagne riteneva la sua primitiva rozzezza. Per le mutate ragioni dei tempi e degli scrittori niun dubbio, adunque, che la *Sacra Rappresentazione* non possa anch'essa dirsi, quanto all'intimo carattere, un'ultima forma corretta della *Lauda drammatica*.

Resta però a conoscere come si operasse un'altra notevole mutazione, quella cioè della strofa e del ritmo; dacchè la Sacra Rappresentazione, sino dai suoi primordj, ci si presenta innanzi in novella veste, vale a dire col verso endecasillabo e in ottava rima. Anche qui si trova, se mal non ci apponiamo, un indizio del sollevarsi che a poco a poco fece questo genere di poesia dalla sua condizione primitiva, e della sua successiva e piena nobilitazione. Del

[1] Questa denominazione apparisce già nel citato *Inventario della Confraternita dei Disciplinati di San Domenico di Perugia* dell'anno 1339, pubblicato dal Monaci, pag. 258. Sarebbe difficile l'asserire che di subito si distinguessero fra loro la *Lauda* e la *Devozione*, restando l'una denominazione della forma lirica, l'altra della drammatica, sebbene ciò paja verosimile. Ma nell'Inventario del 1485 si trovano tuttavia ricordate le *Laude come dialogo*.

resto, quanto alla natura del metro, già di buon'ora vediamo la Lauda scostarsi dallo schema originale della strofa alternata di sei versi, ed usurpare le forme di altri componimenti: quella, ad esempio, della Ballata. I codici umbri ce ne offrono molte prove; e il *Canzoniere* di Jacopone meriterebbe di essere studiato anche sotto questo aspetto, non essendovi quasi combinazione ritmica ch'egli non abbia adoperato nei sacri suoi cantici. Si può dire che il verso endecasillabo, sebbene non solo, ma mischiato coll'ettasillabo, assai di buon'ora venisse usato all'espressione del sentimento religioso, così per la forma lirica come per la drammatica; nè l'ottonario fu così appropriato alla Lauda che questa non osasse mai allontanarsene.

Intanto veniva su dalla Sicilia un'altra foggia ritmica, tanto propria di quel popolo che è rimasta costante nei tradizionali strambotti e rispetti dell'Isola, e della quale i poeti cortigiani dell'età sveva non hanno nemmeno dato segno di accorgersi. [1] È questa la strofa di otto versi endecasillabi a rime quattro volte alternate; specie di ottava imperfetta, che più tardi doveva diventare popolare anche nell'Italia del mezzo, ed essere appropriata alla narrazione e al dramma, quando fosse ridotta a più perfetta forma, col sostituire alla quarta ripetizione della rima una novella desinenza nei soli due ultimi versi. Noi non dobbiamo nè possiamo entrar qui nella controversia assai intralciata ed oscura della origine dell'ottava e dell'autore che primo ne offre esempj; ci basti il dire che l'ottava imperfetta rimase ai cantori plebei di Sicilia, donde il suo nome di *siciliana*, laddove in Toscana si conchiuse, e quasi si sigillò colle due rime che si bacian fra loro, e le dànno un proprio organismo. Se ciò fosse fatto dai poeti del volgo o da quelli del-

[1] Una strofa d'otto versi, della quale lo schema è *a b a b c d d c*, si trova in un componimento di Pier delle Vigne, che comincia: *Amore, in cui disio ed ho fidanza*, ma non crederemmo che sia modificazione letteraria del tipo popolare, dal quale troppo si discosta. Anche Giovanni di Buonandrea (*Raccolta Allacci*, pag. 360) ha una strofa di otto versi collo schema *a b b a a c c a*; ma ne diremmo quello stesso che dell'altro del Cancelliere imperiale.

l'arte, è ignoto: nè forse, pensando alle peculiari condizioni della civiltà democratica di Firenze, ove probabilmente si compiè questa modificazione, si potrebbe far vera distinzione tra rimatori culti ed inculti: certo è però questo, che tal foggia ritmica fu e restò essenzialmente popolare, sebbene diventasse pur anche forma nobile della poesia, specialmente narrativa.

Mentre, dunque, duravano ancora a comporsi Laudi drammatiche in quei miseri versicoli ottonarj e con quelle smilze strofette di sei versi, l'endecasillabo e l'ottava procedevano sempre innanzi, guadagnando il campo per la più piena ed efficace esplicazione del pensiero poetico. L'ottava endecasillaba s'impossessò interamente del genere narrativo, e nel corso del secolo decimoquarto ottenne egual trionfo pel genere drammatico: non però probabilmente ad un tratto, ma apparendo sul primo soltanto come sestina, e di poi integrandosi nel perfetto suo schema. Darò qualche prova di ciò, affinchè meglio si chiarisca questa probabile congettura.

Le due *Devozioni*, che più oltre prenderemo in esame, frammisti agli endecasillabi ci presentano versi di minore misura; e, alternate alle ottave, strofe di cinque, sei e sette versi. Pubblicando non ha guari, per la prima volta nella integrità loro, codesti due importanti monumenti della prisca arte drammatica, io supponeva che quelle difformità attestassero « lo strazio successivamente fatto da una serie di copiatori disattenti ed ignari ». [1] La deduzione che di qui io voleva trarre circa l'antichità dei due drammi, non vien punto diminuita da una diversa spiegazione del fatto che, dopo averci meglio pensato sopra, io propongo all'erudito lettore. Vediamo intanto qualcuna di queste strofe, imperfette così nella misura come nel numero dei versi. Nella *Devozione del Giovedì Santo* ne abbiamo una serie non breve:

MARIA *a Cristo:*
Perchè non lo di' tu a mi, filgio,

[1] *Rivista di Filologia Romanza*, II, pag. 7.

A tua madre adolorata?
Per questo, filgio, Madalena ài chiamata
E non a mi, trista sconsolata?
Oimè, filgio, che male fui nata!
Per Dio te prego, filgio giocondo
Che per altra via salvi lo mondo.

Qui abbiamo un gran scompiglio di rime, e tale che riuscirebbe difficile ricomporre la strofa; tanto più che a guastare il dettato originale è concorsa la sovrapposizione del dialetto veneto all'umbro, e questo non possiamo nè sappiamo sempre indovinare qual dovesse essere. Ma intanto è lecito supporre che il quinto verso almeno sia una aggiunta posteriore, e la strofa fosse originariamente di sei versi. Avremmo però sempre il difetto di giusta rispondenza ritmica nel terzo verso; ma, quanto al metro, si sente che tutto è facilmente riducibile all'ottonario, sebbene sia cosa troppa ardua ed arbitraria il pur tentarlo. Ma la strofa seguente meglio dimostra la sua vera forma anteriore:

CRISTO *a Maria:*
Vui sapiti bene, o dolce madre,
Che però mi mandò lo mio padre
Per volere oggi pilgiare la morte.
Questo cerca lo grande peccato
Che per Adam fu operato.

Qui è chiaro che il secondo verso è saltato via; ma tutta la strofa, togliendone le zeppe evidenti, senza nessuna fatica si riduce simile ad una di quelle che vedemmo nelle Laudi drammatiche. Proviamoci:

Vui sapiti, o dolce madre
. . . . . .
Che però mi mandò 'l padre,
Per voler pilgiar la morte:
Questo cerca 'l gran peccato
Che per Adam fo operato.

Lasciando la strofa quindicesima, veniamo alla successiva:

CRISTO *a Maria:*
Madre mia, a mi convene

Pilgiare la morte con gran desprezo:
A lo grande peccato questo convene
Che fo fatto con tanto diletto.
Pregove, madre, con caritate
Che la mia morte non me impazate.

Qui abbiamo versi d'ogni misura: ottonarj, decasillabi, endecasillabi, dodecasillabi. Ma poichè a niuno verrà in mente che così dovesse esser composta la strofa, vediamo di ridurla a una sola e stessa foggia:

Madre mia, a mi convene
Pilgiar morte con desprezo,
Ciò al peccato si convene
Che fo fatto con diletto:
Pregove per caritate
Che mia morte no' impazate.

Seguitiamo ancora, e leggeremo:

MARIA *a Cristo:*
O filgio mio, io ti volgio pregare
Per l' amore che sempre me portasti
Che una gratia me volgi fare,
Che mai, filgio, cosa me negasti:
La morte prima manda a mine,
Che non vega, filgio, morire a tine.

Pare evidente che, stirando i versi e impinzandoli di *madre* e di *filgio,* e di simili glosse, siensi voluti allungare gli ottonarj a endecasillabi. Ecco adunque un rifacimento, che meglio potrebbe dirsi restauro:

Filgio mio, te vo' pregare
Per l' amor che me portasti,
Che una grazia me vôi fare
Che mai cosa me negasti:
Morte prima manda a mine,
Che morir non vega a tine.

Potremmo ancor più a lungo seguitare questo studio, e tentare la ricostituzione del testo primitivo; ma chi vorrà attentamente considerare le *Devozioni* dovrà riconoscere che non vi è se non una piccolissima quantità di strofe, le

quali ci si presentino, e per la misura e pel numero dei versi, come perfette ottave. Invece dunque d'immaginare una deformazione continua e graduale, come fu primo nostro pensiero, proponiamo al fatto quest'altra spiegazione; che, cioè, i due componimenti originariamente fossero *Laudi* foggiate alla maniera consueta e già nota, le quali più tardi vennero recate a più ampia forma, stendendo i versi dove si poteva, e accrescendo la strofa, e intercalando inoltre, qua e là, delle vere e proprie ottave. Le parti, dunque, che si direbbero più sane, sono aggiunte fatte posteriormente, al tempo, cioè, nel quale le due Laudi si rimanipolarono per ridurle ad altra foggia; e quelle più guaste, all'opposto di quanto dapprima opinammo, riproducono alla meglio l'aspetto primitivo del componimento, e incompiutamente lo rivelano nei versi più brevi e nelle strofe più corte.

Anche un altro antico Dramma sacro, a chi con attenzione lo consideri, rende agevole il riconoscere la condizione sua anteriore: vo' dire *la Passione di Cristo in rima volgare secondo che recita e rappresenta di parola a parola la degnissima Compagnia del Confalone di Roma, il Venerdì Santo in luogo detto Coliseo.* Abbiamo già veduto in addietro, in quali relazioni stieno i fratelli del Gonfalone coi Disciplinati dell'Umbria, e col moto religioso del 1260. Ma il testo della *Passione,* quale ce lo dà l'antica stampa romana, riprodotta da Girolamo Amati, [1] non è se non un moderno raffazzonamento del Dati fiorentino, fatto verso la fine del Quattrocento. Riduceva egli a miglior forma, ajutato da un Bernardo di Maestro Antonio e da un messer Antonio Particappa, romani ambedue, un Dramma più antico, il quale, secondo appare anche da un volume conservato nell'Archivio della Confraternita, [2] era alquanto diverso. Cominciava infatti con una discesa di San Giuseppe al Limbo, ad annunziarvi la venuta del Messia; seguiva un concilio diabolico, del quale erano principali attori Lucifero e Satanasso;

[1] Roma, Sinimberghi, 1866.
[2] Amati, *Prefazione,* pag. x.

indi il miracolo del figlio della vedova; poi il convito presso Simone, colla scena della Maddalena, e per ultimo la lavanda dei piedi agli Apostoli.[1] Tutto ciò manca nel rifacimento. Nel quale pur sono alcuni indizj della forma primitiva, sebbene la tramutazione fosse operata da un prelato, da un semidotto, che avrà avuto cura di dissimularla al possibile. Quattro cantici sparsi nella Rappresentazione, e che il Dati ha ribattezzati, con reminiscenze classiche, per *Cori*, sebbene in strofe di otto, anzichè di sei versi, conservano tuttavia il metro della Lauda; ma, quel che è più, il numero delle ottave imperfette, di soli sei versi, è quasi eguale a quello delle perfette. Certo, dopo tanti rimaneggiamenti, e per ultimo essendo il testo venuto alle mani di tale che aveva pratica coll'ottava popolaresca,[2] il fatto non si spiega, se non colla nostra induzione: che, cioè, qui pure si abbia una immagine della prisca foggia del componimento. Non è stato difficile ridurre tutti i versi a pretti endecasillabi; ma ridurre tutte le strofe senarie ad ottave fu impresa troppo grave, e forse giudicata inutile: e così nella forma più ampia rimase un pallido riflesso della Lauda primitiva e delle successive mutazioni.

Una terza prova di questa ulteriore esplicazione della Lauda la daremo con un antico dramma del *Pianto delle Marie* (ted. *Marienklagen*), comunicatoci gentilmente dal professor Monaci, che lo rinvenne in un codice della Biblioteca Corsiniana.[3] Il verso può dirsi sempre endecasillabo,

[1] Nel gran Dramma ciclico della vita di Cristo che trovasi nel Codice Magliabechiano, VII, 760, e che è raccozzato insieme da diverse Rappresentazioni, la *Passione* segue un testo che non corrisponde punto a quello del Dati nè a quello del Castellani (*S. R.*, I, 303). Non so se debbasi concludere che dia immagine di quello più antico raffazzonato dal Dati; al quale si converrebbe per la maggiore ampiezza e per certi particolari. L' Amati, pag. xi, dice infatti che vi si trova la sentenza, in prosa, di Ponzio Pilato: e questa è pure nel Dramma ciclico. Il quale però contiene anche, pure in prosa, un curioso testamento di Cristo, del quale daremo contezza più innanzi.

[2] Vedi la *Bibliografia* di questo fecondo poeta che scrisse pel popolo, nella citata *Prefazione* dell' Amati, pag. xv.

[3] Col. 43, B. 31, f. 25, r°.

salvo poche eccezioni: ma costante è il metro della sesta rima. Ed evidentemente apparisce esser esso una racconciatura della strofa di sei versi propria alla Lauda, e recata all'endecasillabo, anzichè una ragion metrica di prima mano e di uso comune. Ognun conosce che cosa sia la sestina dei Provenzali e del Petrarca, e che cosa sia la sesta rima di Cecco d'Ascoli e di Cino da Pistoja.[1] E questo metro fu tanto disusato fino ai nostri giorni, quando si cominciò a rimetterlo in voga, specialmente in componimenti giocosi, che il Marini vantavasi di esserne inventore, senza sapere che prima erasene gloriato Pietro Durante da Gualdo, autore della *Leandra*, sebbene i trattatisti lo facciano risalire alla *Storia di Almansore*, scritta nel Trecento.[2] Quest' antica sestina altro adunque non è, a veder nostro, se non la strofa della Lauda, con un verso di undici anzichè di otto sillabe.

Non dispiaccia intanto al lettore ch'io qui riferisca per intero il Dramma corsiniano, anche perchè vi troviamo una testimonianza dell' allargarsi delle usanze umbre alle regioni contermini, essendo esso scritto, a quanto sembra, in dialetto abruzzese, non però così schietto che sotto non paja scorgervi qualche immagine dell' umbro:

[Maria]:

O scunzulata mi! en grande pena[3]
Lu core me comenza ad suspirare,
Et del dolore me strengne tal catena,
Tucta smarita non so que mme fare.
Del mio filliolo el sangue messe agiaccia,
Non è tornato, non so que mme faccia.
Dove so', filliol(o) meo, li toi fratelli,
Che me dicesse de ti qualche novella?
Io n' agio in core sci duri chiavelli,
Che dentro et fore tucta me flagella.
Agio dolore, et pareme tanto forti;
Credo che tucti sciate prisi e morti.
Dimmo, Johani mio, que è de Cristo?

[1] Lo schema della sesta rima di Cecco è *a b a c b c*. Quello di Cino (*Mille volte richiamo il dì mercede*) è *a b a b a b*.

[2] Vedi Quadrio, *Storia e ragione d' ogni poesia*, III, 227.

[3] Il codice: *dollia;* ma, come ognun vede, è errore del copista.

Con isso fusti geri ad far(e) la Pasqua.
Sto con penzeri asai dollioso e tristo,
Che per la dollia el core me sse casca.
Saccio che fusti co' isso nell' orto;
Dimme, Johani mio, s' è vivo o morto.

[GIOVANNI]:

Madonna mia, el tou filliolu è priso
Dalli Judei, e tuctu lu àu plagato,
Et connanato che scia crocifisso,
Como latrone in croce sia chiovato.
Andemo presto, che il tempo è curto,
Che li parlete in prima che scia morto.
Lu falzo Juda à fatto il tradimento
Da poi che facto avemo la cena;
Colli Judei abe parlaminto
De dar(e)li X̄po con certeza piena.
Trenta denari lui s' à facti dare,
In questa nocte facto lu à pilliare.

[MARIA]:

O rea nuvella me dici, Johanni!
Como ci pozo pilliare conforto?
Vestire me vorrò de scuri panni,
Poi ch' el mio filliolo il è per morto.
Pur tanta gratia Idio me facesse
Che lli parlasse prima che moresse!

[MADDALENA]:

Matre de X̄po, cara mia sorella,
Connucte sciamo ad partito sci duro!
Johani à recata sci rea nuvella,
Che ay rascion(e) vestirete di scuro.
Annemo con Johanni ad retrovarelu,
Se modo vedesemo ad aiutarelu.

[MARIA]:

Sorelle mei, assai m' è duro e forte,
Del manto niro che conmere che porte. [1]

[CRISTO]:

Femina, non pla[n]gete;
Alla toa pena conforto pilliete,
Poi che me parto, et vò allu mio Patre.
Ecco, Johani mio, tou filliolu sia;

[1] Questi due versi sembrano ultimi di una strofa perduta. Quella che segue pare evidentemente errata.

Sarrete la soa matre,
Et lui sarrà la toa conpagnia.
Johani mio, per mio amore farrai,
Per cara matre tu la tenerai.

[GIOVANNI]:

Sempre sarrò presto ad obedire;
De vostra matre non farrò partita;
Quanto commanni et vorrò sequire,
Nolla abannorò mintri ò la vita;
Honore et careze sempre li faraio,
Per honorabil(e) matre la te(ne)ragio.
O cara donna mia matre Maria,
Per lu mio amore alquanto te conforta,
Io sarrò sempre la toa compagnia,
Lévate su, et non iacer(e) per mòrta;
De poi che Xpo me lo ay commannato,
Sempre serrò cun vui inn ogne lato.

[MARIA]:

Oymè, taupina! omè! que cangno è quisto!
Dolliosa mi, che sempre piangeragio.
Agio Johani et perdome Xpo!
Abannonata mi, or que faragio?
Da poi che Xpo ad ti m'à lassata,
Johanni mio, siate reccomandata.

[CRISTO]:

In me è fornita omne profezia,
Reccománnote, o Patre, l'anima mia.

[MARIA]:

O adolorata! radopia è la pena,
Spirato è Xpo; nol(lo) poczo toccare.
Riguarda un poco all'aflicta Matalena!
. . . . . [1]
Non è niuno che pietà lu prenna?
Almino morto el mio filliol(o) me renna?
Per la gran(de) dollia sto tucta smarita;
Vegiote, Signor(e), chiovato in croce.
Ben pochi iurni sarrà la mia vita
Per la toa morte che me strugge et coce.
Nullo [2] non è che per te sia stato,
Ma falzamente ciasceunu t'à accusato.

[1] Qui manca un verso.
[2] Il codice: *Nollo*.

Dice, filliolu mio, singnore e patre,
Vegiote chiovato in croce morto;
Ài abannonata la dolente matre,
Per la tua[1] morte perdo omne conforto.
Doliome e piangno con spissi sospiri,
Ch' io t' è' veduti far(e) tanti martiri.

[GIOVANNI]:

Taupino mi, che veduto ò lo stratio
Che t' ànno facto, Singnor(e) mio glorioso.
De piangnere[2] giamai non sarrò satio,
Mintri che vivo, in cor(e) starrò dolliuso.
Da capo ad pedi stai tucto percosso,
Et io, Johanni, aiutar te non pozo.

[MARIA]:

Filliol(o), non saccio que fare nè dire;
Vegiote morto, non è chi me aiute;[3]
Le mei sorelle sonno per morire[4]
Che per la dollia stan tucte smarite.[5]
Forria unu che pietà lu prennesse!
Almino morto[6] el mio filliolu me désse.

[MADDALENA]:

Madonna mia, ecquà semo remase
Nui feminelle tanto sconzulate.
Tucti so' tornati a lloro case,
Nullo non à de Xpo pietate
Che della croce schiovar(e) lu volesse:
Omai è tardo, lassù non remanesse.

[GIUSEPPE D'ARIMATEA]:

Io vengo per una gratia ademandare,
Ad vui, Pilato, che no' vi scia esdingno;
Che pocza Xpo de croce schiovare;
Pregove de questa gratia me far digno.
Istare lassù non è cosa onesta:
Sapete, o Pilato, che domane è festa.

[PILATO]:

Io so' contento tale gratia fare,

[1] Il codice: *mia*.
[2] Il codice: *pingnere*.
[3] Il codice: *aiutare*.
[4] Il codice: *morte*.
[5] Il codice legge così; ma è da preferire *smarute*.
[6] Il codice: *morte*.

Poi che me nne pregi tanto strectamente,
Che poczi Xpo de croce schiovare;
Penzeri non aver(e) de nulla gente.
Domane è la festa nostra vera;
Però te spaccia, va, fallo esta sera.

[MARIA]:

Josepe mio, or quanto ày tardato;
Vidi ch'è morto lo mio filliolu Cristo,
Et io, taupina, t'ò pure aspectato,
Che me lo puni nelle braccia presto,
Et io doliosa me lu bascie un poco;
Finchè lo abraccie, ardo come foco.

[GIUSEPPE D'ARIMATEA]:

Madonna mia, noll' ò prima saputo
La dura morte del tou filliol(o) caro,
Chè io forria innanti venuto
Ad conparire in quisto caso amaro;
Per mio Singnore sempre lu ò tenuto;
Lasso, tipino mi, che lu ò perduto!

[MARIA]:

Josepe mio, fa piano piano
Chè non te lli acosti con quisto mantello.
Abi avertenzia alla bella mano:
Omè, passata l' à quisto chiavello.
Filliolu mio, como durar(e) potisti
Mintri chiovaro, che non te muristi?
Vedete li chiovi con que lu chiovaru
Su nella croce, lo mio caro filliolu! [1]
Omè, taupina, tucti li spontaro
Che recepesse maiure flagellu!
Et io, Maria, che questo vedea
Per mezo il core me sse departea.
Fillio mio bello, gratioso et pio!
Sempre viverò trista dolente.
O sacerdoti, o populo rio,
Morto m' avete el mio filliol(o) piacente!
Fillio, amortita è la tua bocca,
Per ciò nel core gran(ne) dolor(e) me tocca.

[GIOVANNI]:

Singnore et car Magistro mio dilecto,
Ecco Johani tou che amavi tanto;

[1] Forse: *lo mio fillio bello.*

Non dormo più sopre el [tou] sancto pecto,
Morto sì vego lu tou corpo santo!
Però ne piango et dolliome nel core;
Senza accasione sci morto ad furore.

[MARIA]:

Johanni mio, non posso consularimi:
Gran gratia me serria dello morire!
O Xpo mio, tu non puoi abracciarime,
Potesseme con teco sepelire!
Vivere senzá te me sarrà forte;
Però me serria mellio aver(e) la morte.

[MADDALENA]:

Io Matalena, quando vi repenzo
Nel gran amor(e), Singnore, me portavi,
Venère me fai meno tucto el senzo, [1]
Pensàno le [2] parole toy suavi,
Quando dicisti, o caro mio Signore:
Lazaru, sta su, et veni fore.

[MARIA]:

Oymè, sorelle, con dolore et pianto
So' for di mi, che so' quasci morta.
Mai non se vide in corpo umano tanto
Farese stratio, che 'll mio fillio(lo) porta!
Filio(lo), non parli con toa bocca angelica!
Filio(lo), nel templo omai non fai più predica!

[MARIA JACOBI]:

Chi non avesse in cor(e) granne cordollio
Del mio mastro et de soa cara morte!
Io, Maria Jacobi, dentro et fore mi dollio,
Vivere senza lui me sarrà forte.
Li occhi toi belli, Signor(e), non son vivi;
Tu non me sguardi, como far(e) solivi.
Dolliome tucta, chè me ssi rememera
Quello che di te fo profetato:
Che gran martiri paterà le toe memera,
Et morerai per lo gran peccato
Adammo, [3] che passò el commandaminto;
E tu n' ài auta morte et gran(de) tormento.

[1] Il codice: *senno.*
[2] Il codice: *nel.*
[3] *Il peccato d'Adamo*, alla francese: *li pechicz Adam.*

[MADDALENA]:

Magistro et Signor(e) mio, mai non peccasti;
Tu sempre fusti gratioso et pio;
Ad mi, Matalena, Signore, perdunasti
Omne peccato che facto avesse io;
Mai non credecti vederete ad [1] tale porto:
Sei crudel(e)mente connanatu ad morte.
Però me dollio del [2] tou corpo sancto
Da Dio creato senza cuructione;
Pianti et lamenti in ciasceuno canto
. . . . . [3]
La Morte in te scuta [4] non forria,
Ma me t'au morto questa gente ria.

[GIOVANNI]:

Magistro et Signor(e) mio, ch' io t' ò perduto!
Data t' à morte (l)i sacerdoti cani.
Oy me tapino! ch' io l' ò veduto
Chiovare in [5] croce li pedi et le mani;
Et per li pedi tanto te tiraro
Lu sanctu corpu tucto [6] dener(e)varu.

[MARIA]:

Tucti miracoli, filliolu mio, facisti,
Le profezie ad [7] tucti dechiarasti,
Ad multi cechi la luce rennisti,
Et multi infirmi, o fillio(lo), resanasti.
Li sacerdoti te no' bolean(o) credere,
Et per invidia lor t' àu facto 'cidere.
L' anima languisce, lo corpo à gran pena;
Vegiote morto con sci gran tormenti:
La gran dollia [8] me secca omne vena,
Como che morta senza anima divento.
Quisto è lu merito c' à' 'uto del ben fare?
In croce sci tte au facto cunzumare.
O qual è peccator(e) che non piangesse

[1] Il codice: *et.*
[2] Il codice: *che l.*
[3] Qui manca un verso.
[4] Così il codice. Forse: *sciuta*, cioè, *suta*, *stata.*
[5] Il codice: *na.*
[6] Il codice: *tucti. Denerevaru*, *dinervarono.*
[7] Il codice: *at.*
[8] Il codice: *dollio.*

Vedere[1] il mio filliolo tormentato,
Che tucto quanto non se nne affligesse,
Guardanno alla ferita del costato?
Stata fosse io, taupina, a ctale porto,
Et non me fusci, o bellu fillio, morto!

[GIUSEPPE D' ARIMATEA]:

Madonna mia, pillia un poco posa,
Lassateme omai Xpo sepellire;
Vide ch' è tardo; non è onesta cosa
Debiate de nocte a ccasa reggire:
Per Deo, vi prego vui vi confertete,
Colle toe sore ad casa piangierete.

[MARIA]:

Como vi penzo, fillio(lo), de partireme?
Lassàrete renciuso in sepultura?
Con teco sarrìa in mellio ad sepellireme,
La vita senza ti mi sarrà dura.
Vui che ascoltate de Maria el pianto,
De lei ve recordete inn one canto.[2]

XIV.

Le Devozioni del Giovedì e del Venerdì Santo.

Gli svolgimenti della forma drammatica ci fanno sempre più avvicinare a maggior perfezione del genere; ed i più antichi monumenti che ci diano a conoscere quanto ormai si era lungi dalla rozza e semi-lirica Lauda dei Disciplinati, sono le due *Devozioni* del Giovedì e del Venerdì Santo, fatte primamente conoscere da Francesco Palermo,[3] studiate già con cura dall' Ebert[4] e dal Klein,[5] e da noi per intero pubblicate nella *Rivista di Filologia Romanza*.[6]

[1] Il codice: *vedete*.

[2] Nella Biblioteca Nazionale di Napoli il MONACI ha pur trovato due altri piccoli drammi intitolati: *Lo lamento della Dopna* e *Annumptiatio S. Marie*, provenienti da una Confraternita di Aquila.

[3] *Catal. Manoscr. Palat.*, II, 279-94.

[4] Nel *Jahrbuch f. roman. literat.*, V, 51-72.

[5] *Gesch. d. Drama's*: Leipzig, Weigel, I, 156-65.

[6] Vol. II, pag. 1-24.

Queste *Devozioni* contenute nel Codice palatino di numero CLXX portano scritto in fine, come il Palermo aveva già fatto notare, la data del MCCCLXXV; ma nè il dotto illustratore dei manoscritti fiorentini, nè noi dubitiam punto di ritrarle a ben qualche diecina d'anni più addietro, e vogliam credere che niun esperto conoscitore della nostra letteratura sarà discorde da questa sentenza. L'attento esame della forma drammatica, come del dettato di queste *Devozioni*, persuaderà facilmente che esse debbono aver avuto nascimento nella prima, anzichè nella seconda metà del secolo XIV. Chè se, come noi pur teniamo, la *Rappresentazione Sacra* può aver avuto nascimento sul finir del secolo XIV, e se le *Devozioni* non hanno ancora, così nell'andamento dell'azione drammatica come nello stile, la forma ben determinata che in quelle si scorge, ognun vede che di necessità debbesi porre l'origine di questi monumenti in età alquanto anteriore. Certo è questo, che le Rappresentazioni nella storia degli svolgimenti del Dramma spirituale denotano il tempo, in che questa forma, senza aver rotto tutti i vincoli che la congiungevano colla Liturgia, ha però vita sua propria, ed indipendente dalle funzioni religiose; quando invece le nostre *Devozioni* fanno tuttavia parte integrale del culto, e non potrebbero aver per teatro se non il tempio. Qui il dramma è ancora strettamente legato alle cerimonie ecclesiastiche; esso ne è traduzione visibile agli occhi, e sensibile agli orecchi; quasi ajuto pôrto all'intelligenza volgare perchè comprenda, all'affetto perchè senta il mistero celebrato nei solenni giorni della Pasqua. La Predica e la Liturgia sono illustrate e rese più evidenti dalla Rappresentazione drammatica, la quale però è ancora *devozione*, cioè atto di pietà, e non genere di letteratura. Il predicatore è il *corago* di questo dramma immaturo; ad un suo cenno, infatti, gli attori si muovono e parlano, ad altro si tacciono e partono. Il predicatore dal pulpito racconta i fatti che saranno poi messi innanzi agli occhi del volgo stipato nel tempio, o moralizza su quel che già è stato esposto dai personaggi, in modo tale che Predica e Dramma formino un tutto indis-

solubile, un misto indistinto di racconto e d'azione, di considerazioni e di recita. Or questa è tale struttura che ci riconduce più presso alle Laudi drammatiche, delle quali queste *Devozioni* formerebbero un grado notevole di svolgimento, che non alla vera e propria Rappresentazione, la quale ci offre la definitiva costituzione del genere; e per conseguenza, ci obbliga a tenere la data del 1375 come quella della scrittura del Codice, anzichè della composizione dei due drammi. Taluno tuttavia potrebbe forse supporli posteriori alla *Divina Commedia*, notando come nella seconda *Devozione* si legga (str. 31): *Abel, Noè e Abraam obediente.... Et Moisè legista*, e ricordando quei versi del IV dell'*Inferno: Moisè legista e ubbidiente, Abraam patriarca*, o come altri vogliono: *Moisè legista, e l'ubbidiente Abraam patriarca.* Dato anche che qui ci sia imitazione, che non crediamo, per parte dell'Autore ignoto del dramma, e se l'epopea dantesca fu conosciuta dopo almeno il 1321, avremmo sempre una trentina d'anni per giungere alla metà del secolo decimoquarto, e perciò sempre una notevole antichità, a cui far risalire le *Devozioni*. Ma cotesti aggiunti di *legista* a Moisè e di *obediente* ad Abramo sono, a parer nostro, formule consacrate dalla *Bibbia* e dall'uso, e non così proprie a Dante, che il trovarle in qualche monumento antico debba farci concludere esser questo necessariamente posteriore al sacro Poema. A buon conto, quando Dante dava il meritato epiteto al liberatore degli Ebrei, niuno vorrà dire che dovesse dirsi plagiario di colui che scrisse il noto dramma liturgico dei *Profeti di Cristo*, nel quale il *Praecentor*, evocando Moisè a testimoniare della venuta del Redentore, gli dice senz'altro: *Legislator, huc propinqua.* [1]

Fors'anche una prova sussidiaria in favore dell'antichità delle *Devozioni* potrebbe trarsi dalla lingua, che al Palermo sembrò « avere principalmente del padovano e del veneziano, e anche parole del dialetto di Roma ». [2] Ma

[1] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 181; Coussemacker, *Op. cit.*, pag. 16.
[2] *Op. cit.*, pag. 273.

in questa meschianza qual sarà il dialetto primitivo? quale l'altro posteriormente sovrapposto? Pel Palermo non v'ha dubbio che le *Devozioni* originariamente non sieno state composte in romano: e gli argomenti ch'egli adduce sono, in primo luogo, il trovarsi nello stesso Codice anche le *Laudi* di Jacopone, tramutate pure esse dal dialetto originario al padovano, per opera dello stesso trascrittore: in secondo luogo, la facilità, colla quale alcuni versi rimasti senza rima si rimettono nel loro pristino stato ritmico, supponendo l'alterazione di forme romanesche. « Se dunque, conchiude il Palermo, il padovano è quello che altera e guasta l'essere della scrittura, il padovano è posteriore ».[1]

A tal ragionamento nulla abbiamo da opporre se non questo, che in luogo di padovano diremmo veneto o veneziano, e invece di romano, umbro: e quest'ultimo rimarrebbe, ad ogni modo, l'idioma originale. Se così opiniamo, egli è che, quanto al primo capo, qui ci pare di trovar forme di dialetto veneto in generale, anzichè particolare ad una data città; e quelle stesse che il Palermo dichiara padovane, non ci sembrano più proprie di codesto sotto-dialetto, che di altro della stessa regione. *Zobia, volgio, filgio, manzar*, notate dal Palermo, come anche *dolgia*, *zudei*, *tase, dise, ato, pilgia, spolgiato*, non ci sembrano da dirsi voci esclusivamente *pavane*, anzichè veneziane in particolare, o in generale, venete. Non sappiamo se per entro le *Devozioni* altri potrà scoprire indizj di tale o tal altro vernacolo veneto; quanto a noi, sebbene ci confessiamo incompetenti in sì fatti studj, negli esempj addotti non sapremmo ritrovare la *patavinità* indicata dal Palermo.[2]

Col quale poi non consentiamo neanche nel ritrovare sotto al raffazzonamento posteriore i segni di un primitivo testo romano. A noi parrebbe piuttosto di scoprirvi le proprietà dell'umbro: affine bensì al romano, ma alquanto da esso diverso. Che se il Palermo riaccosta queste

[1] *Op. cit.*, pag. 285.

[2] Resterebbe a vedere se questa *patavinità* si mostrasse veramente nelle mutazioni fatte ai cantici di Jacopone: ma dal non darne special prova il PALERMO, siamo proclivi a dubitarne.

Devozioni al romano anche perchè in Roma trovasi fino dal 1260 istituita la Compagnia del Gonfalone, della quale era ufficio rappresentare quei Misteri stessi dei giorni pasquali, che dànno argomento ai due drammi, noi, dopo la scoperta del Monaci e dopo quel che abbiam visto circa la Lauda drammatica, e il tempo e il luogo del nascer suo, abbiamo qualche ragione, pur d'indole storica, per annettere piuttosto le *Devozioni* all'Umbria e all'umbro dialetto: nè è da preterire che il trovarsi esse in uno stesso Codice colle poesie del Tudertino, avvalora la nostra supposizione d'identica provenienza. Certo è che, a veder nostro, coll'umbro soltanto si accomodano perfettamente molte terminazioni di versi, in modo da ricostituire per tal modo le rime mancanti o alterate. Veggasi, ad esempio, la str. 22ª della *Devozione* prima, ove corrispondono fra loro *morire* e *suspiri*, e la rima si ristabilisce rimettendo la forma umbra *suspire*, come pure alla str. 31ª. Così anche nella str. 37ª troviamo *comandate*, *pietade*, *caritade*, da correggersi all'Umbra in *pietate*, *caritate*, e nella 48ª *beati* da mutarsi in *beate* per rimare con *pilgiate* e *inzenochiate*. Nella seconda *Devozione* col soccorso dell'umbro si muterà *pedamenti* in *pedamente* (str. 14), *desperati* in *desperate* (str. 16), *aparechiati* e *resuscitati* in *aparechiate* e *resuscitate* (str. 29), *flagellati* in *flagellate* (str. 87), *spontati* in *spontate* (str. 88), *ostinati* in *ostinate* (str. 89), come anche *quanti* in *quante* (str. 90), dacchè proprie al dialetto dell'Umbria sono queste uscite dei mascolini plurali in *e*: del che qualche traccia è pur rimasta nella *Devozione* prima, nella uscita *suspire*, in rispondenza perfetta con *dire* e *gire* (str. 10), e nella seconda, in *ostinate* (str. 15), in *forate* (str. 73) e in molti altri luoghi. Si osservino anche le forme *matre* o *madre*, *patre* o *padre*, che più volte (*Devoz.* I, str. 4, 44; *Devoz.* II, str. 1, 4, 37, 38, 83) corrispondono a *frate*, e però voglionsi cangiare, come dà l'umbro, in *mate* e *pate*. E a questo dialetto appartengono pure *spata* corrispondente a *jornata* (*Dev.* II, 53), e *dito* corrispondente a *benedecto* e *afflito* (*Dev.* I, 21; II, 84). E voci e forme umbre sono *aricomando* (*Dev.* I, 32),

amaricata (I, 32), *romane* (I, 41), *posàtive* (I, 42), *amara cosa* (II, 7), *jà* (II, 22), *alisione* (II, 24), *jecte* (II, 27), *simo* (II, 29), *mine* (II, 35), *teniti* (II, 39), *vediti* (II, 59), e simili.

Talune delle quali voci e forme sono anche nel romano, ma tutte ci sembrano trovarsi nell'umbro soltanto. Nè disconosciamo essercene qua e là altre che ci pongono in qualche perplessità; così, ad esempio, *sango* (II, 78) per *sangue*, che, almeno al dì d'oggi, ci sembra proprio del napoletano, e medesimamente *doce* (II, 83) per *dolce*. Ma i bei studj dell'Ascoli hanno dimostrato come non sempre dallo stato odierno dei dialetti possano arguirsi le proprietà loro nei tempi più antichi, e come nel loro corso essi abbiano lasciato o preso certe forme, che parrebbero appartenere ad altri parlari. E anche ci dà da pensare un poco la voce *abentare* (II, 52), che finora fu detta siciliana, e che se troviamo anche in Buonagiunta da Lucca può ben essergli venuta dall'esempio dei poeti dell'età sveva, cioè per la via della imitazione letteraria: la quale non potrebbe darci sufficiente spiegazione dell'apparire di tal vocabolo e degli altri due sopra notati, in documenti, come questi, prettamente popolari. Resterebbe intanto la supposizione che prima di giungere nel veneto, ove largamente furono intinte di fogge vernacole, le *Devozioni*, tramandate da Confraternita a Confraternita, passassero anche per taluna delle provincie del Mezzodì, ed ivi leggermente si colorissero di qualche maniera propria a quei dialetti.

Ad ogni modo, tornando alla ricerca probabile della età, si dovrà supporre necessario un certo tempo, perchè le *Devozioni*, nate nell'Umbria, passassero nel Veneto, ed ivi assumessero abito novello, o per dir meglio, divisato; e tanto più se dovesse ammettersi la congettura che, prima di giungervi, attraversassero con largo giro altre regioni della Penisola. E il non trovar qui ombra alcuna del parlar toscano parrebbe condurci a tempi, nei quali il predominio della lingua non era ancora diventato, come fu nel secondo quarto almeno del Trecento, vanto e merito particolare dei Toscani, ed in specie dei Fiorentini, i quali si appropria-

rono e recarono alle lor proprie forme quasi tutta la poesia delle altre provincie d'Italia. Assai strano è, senza dubbio, il non trovar qui traccia dell'idioma di quella regione, dove, poco appresso, a preferenza della nativa vedremo fiorire e durar per lunga età il Dramma spirituale.

Ma sebbene, a veder nostro, anteriori alla data del 1375, le *Devozioni* si ricollegano a qualche cosa di ancor più antico, secondo è provato dalla formola « come è consueto »[1] che ripetutamente vi ricorre, e che non può ad altro riferirsi che ai primi abbozzi del genere, cioè alle Laudi drammatiche. L'importanza di questi monumenti sta dunque nel darci esempio di una forma intermedia, che non è più Liturgia nè Lauda drammatica, e non è ancora Rappresentazione vera e propria. Si direbbe che la Confraternita si sia sentita inabile alla più perfetta riproduzione dei grandi Misteri religiosi ed abbia chiesto l'ajuto del Clero, e che il dramma dalle cappelle e dagli oratorj delle Compagnie siasi trasportato nuovamente, e per starvi più ad agio, fra le grandi navate del tempio. Intanto il luogo, ove le *Devozioni* si producono, l'unione intima colle sacre cerimonie, la direzione che ne ha il predicatore, mostrano la permanenza delle primitive tradizioni liturgiche; ma la lingua volgare, lo svolgimento sempre più libero dei Sacri Testi, la visibile intenzione di produrre negli astanti, oltrechè un senso di religiosa pietà, anche una impressione di patetico diletto, fanno veder chiaro che, per quelle vie e per una notabile ricchezza di apparato, il Dramma ecclesiastico è presso ormai a tramutarsi in spettacolo teatrale.

Non riuscirà discaro, crediamo, al lettore il conoscere più addentro questi singolarissimi monumenti, mediante un'accurata analisi del loro andamento drammatico; tanto più che le copiose *didascalie*, dalle quali sono accompagnati ed illustrati, ci porgono anche il destro di dare un'idea

[1] *In prima, separa Pietro e Jacobo e Johanne, como è consueto* (*Riv. Filol. Rom.*, II, pag. 14). *Li Judei li dàno aceto con fèl, como è consueto* (*Id.*, pag. 20). *Dito questo, Longino fiera a Cristo a lo lato, como è consueto* (*Id.*, pag. 21). *Dito questo, si facia sclamacione, secondo che è consueto* (*Id.*, pag. 21).

del modo, col quale dovevano rappresentarsi. Questi sono gli unici avanzi, finora conosciuti, di un genere, al quale è lecito immaginare che la musa popolare di quel secolo désse altri compagni. Perchè, sebbene la mescolanza dei dialetti dia prova del peregrinare che fecero tra i volghi delle varie città italiane, sarebbe difficile ammettere che a questo solo esempio si debba restringere la facoltà poetica delle spirituali Confraternite, nè dopo l'argomento capitalissimo della Passione si toccassero anche altri soggetti attinenti alla storia ed al dogma cristiano.

Niun dubbio che il luogo, dove si recitava, non fosse il tempio; ma aggiungeremmo volentieri che dovesse essere qualcuna appunto delle sacre basiliche, che, con particolare e tradizionale struttura, tuttavia sussistevano al tempo, al quale risalgono le *Devozioni*. E per quanto ci suggerisce un' attenta considerazione in proposito, doveva servir da scena quel punto della nave centrale, che un muro detto *tramezzo* separava dal coro e dal santuario, e che aveva a sinistra l'ambulatorio per gli uomini e quel per le donne a destra, e dove, addossata per lo più ad un pilastro, sorgeva la cattedra del predicatore.[1] Questa parte del tempio, lontana e distinta dal luogo destinato ai cantori, e più dal bema inaccesso, sacro ai maggiori misteri del culto, era massimamente appropriata a tal sorta di ufficj, che sebbene connessi col rito erano in fine dei conti una concessione del Sacerdozio agl'istinti laici e secolareschi. Il pubblico stava nella gran navata di mezzo, avendo sul capo il predicatore che dirigeva il sacro ludo, e insieme colle sue parole lo commentava ai fedeli, e in faccia un tavolato, onde lo spettacolo poteva essere a tutti visibile. Questo tavolato, che era il vero e più ordinario luogo della rappresentazione, viene nelle *Devozioni* appellato col nome di *talamo;* e *thalamum* è voce registrata dal Ducange, dandole la spiegazione di *tabulatum*, e illustrandola con esempio tratto dal *Cerimoniale roma-*

[1] Per tutti questi particolari vedi gli scrittori di architettura e archeologia sacra, e fra gli altri il MAMACHI, *Op. cit.*, lib. I, cap. 4, § 2.

no.[1] Sul talamo dovevan essere diversi scompartimenti o capannucci, aperti sul davanti, fatti con assiti e tende, e di varia configurazione, comecchè ciascuno rappresentasse una regione, una città, un palagio, una stanza, ove svolgevasi parte dell'azione: e questi le nostre didascalie denominano: *luoghi deputati.*[2] Sul *talamo* s'incontrano e operano i varj personaggi che non debbono fare o dire in qualche *luogo deputato:* e di là, come da spazzo e scena comune, discorrono al popolo ogni volta che a lui direttamente debbono rivolgersi: come fa nella seconda *Devozione* San Giovanni adoperando la formula, propria ai cantori di piazza, di « signori, donne e buona gente (str. 7) », e Maria interpellando specialmente le donne e le madri (str. 76). Sul talamo poi si giungeva da varie parti; cioè, sia dalla porta o *regge*[3] del tramezzo, che era probabilmente, come nel Dramma greco, l'entrata del protagonista, sia dalle navate laterali. E nelle *Devozioni* troviamo ripetutamente l'avvertenza: *vegna dalla parte delle donne;* o: *se ne vanno dalla parte delle donne;* e che veramente con ciò voglia significarsi il *matronèo*, e non un luogo specialmente destinato a coloro che facevano le parti femminili, si desume da questo, che Maddalena, uscita di là, ad un certo punto si scontra sul *talamo* con Maria che viene dall'altro lato. L'azione e la recitazione si fanno tanto sul *talamo,*

[1] La parola restò nell'uso romano: e parlando della festa sacra di mezz'agosto, l'Altieri nei *Nuptiali* (edizione Narducci: Roma, 1873, pag. 112) ricorda *la innumerabil moltitudine de talami, facole, de caporioni, luminarie senza fine, de confratrie,* ec.

[2] *Luogo deputato* vuol dire destinato a speciale e determinato ufficio. Così, ad esempio, Sc. Ammirato, *Storie fiorent.*, lib. IX: *Volle che per onestà le meretrici in un luogo deputato abitassono.* — Questa frase trovasi anche in qualche *Rappresentazione:* ad esempio, nella *Distruzione di Saul: Partonsi con assai rumore e strepito di trombe, e giunti al loco deputato, Gionatas dice,* ec.; nel *San Giorgio: Essendo al loco diputato, 'l dragone porta 'l fanciullo e la pecora,* ec.; nella *Santa Cecilia: E quando son giunti al luogo deputato, cantano questa stanza,* ec.

[3] Su questa denominazione delle porte del tramezzo, vedi il Borghini (*Discorsi:* Firenze, 1755, II, 432), che rammenta opportunamente il verso dantesco: *Gli spigoli di quella regge sacra.*

quanto nei *luoghi deputati;* e gli attori quando non hanno altro da dire o da fare, *vanno dentro,* e poi a suo tempo torneranno fuori, ovvero *vanno a sedere* nel capannuccio; secondo è necessario o no che restino visibili sempre agli occhi del pubblico.

Veduto così l'assetto generale delle due *Devozioni,* veniamo a quello speciale, e all'analisi di ciascuna. Nel primo dramma i *luoghi deputati* sono due: la casa di Marta e Maddalena, e il Monte degli olivi, posti alle due estremità del *talamo,* sicchè le due porte laterali del tramezzo figurino l'ingresso, l'una di Betania, l'altra di Gerusalemme: e ciò probabilmente era fatto sapere scrivendone i nomi al sommo. Cristo uscendo dalla porta del mezzo « mostra de venire da Jerusalem »; ove più tardi rientrerà « per un'altra porta », cioè da quella di sinistra: egli va incontro alla Madre che « stà in casa di Marta e Maddalena »; e l'abbraccia. Intanto siedono « a la mensa per manzare; e in questo mezo la Madre stà con Cristo, e basalo dicendo sempre: filgio mio ». Si vede che gli attori mangiavano davvero; chè il convito era parte principale dell'azione, e questa rappresentavasi nella sua storica realtà. Qui è da notare come è detto che « uno de li manzaturi sia Lazaro »; e poichè egli non prende parte nessuna a questa *Devozione de zobiadi sancto,* è da congetturare che dovesse essere già altrimenti noto al pubblico, come personaggio di altro dramma anteriore. Il che poi potrebbe ragionevolmente far supporre che le due *Devozioni* sieno parti di un gran Dramma ciclico della settimana di Passione, nel quale, ampliandosi le Laudi proprie a ciascun dì della Pasqua, si rappresentassero gli ultimi fatti della missione di Cristo. Intanto « fornito lo manzare, Cristo chiama la Maddalena da canto », e dicendole ch'ei deve andare a Gerusalemme, ove l'attende la morte, teneramente le raccomanda la Madre. Ritorna dipoi al convito, « dentro dove stanno li altri, e la Maddalena rimane ». Maria va a lei e le dimanda:

Che vole dire questo parlare
Che ài fatto con mio filgiolo?

Indovinato il pericolo, Maria si getta ai piedi di Cristo che « la leva suso »; e qui segue un dialogo fra la Madre, che vorrebbe scongiurarlo a non morire, e il Figlio, che dichiara giunto il tempo che in lui si adempiano le antiche profezie. Chiesta e ottenuta la materna benedizione, si abbracciano; poi « Cristo va a sedere », e Maria va prima da Giuda inginocchiandosi davanti a lui, « e Juda la lasa stare inginocchiata »; indi da Pietro « che non la lasa inzenocchiare »: ad ambedue raccomandando caldamente il Figlio suo e loro maestro. Ottenuto di accompagnarlo, « tutti insieme sende vanno verso Jerusalem », e come sono a una delle porte, Maria dice a Cristo:

Io te aricomando a lo sumo Dio,
Da poi che me lasi tanto sconsolata;
Tu vai a morire, o filgio mio,
Io rimango trista adolorata.

Egli dice di lasciarle appresso l'Angelo Gabriele, che tosto apparisce, e Giovanni; e poi Maria così segue:

Benedicote, filgio, da che fusti nato,
E lo late che te de', o dolce amore;
Benedico lo tempo che t'azo afatigato,
Quando te portai in Egipto con dolore.
O filgio mio, che me exsi lo fiato,
Et per gran dolgia se speza el core;
Manda Johanne, filgio, per mene,
Quando serai in mezo de quelle pene.

« Dito questo, cadeno Cristo e la Madre in terra, e Cristo se leva, e sì entra per un'altra porta in Jerusalem ». Dopo nuovi lamenti di Maria, e consolazioni dell'Angelo e di Maddalena, « se parteno inseme, e tornano in Betania »; e andando, Maria così dice alle donne:

Vediti, done, per cortesia,
Con che cor me poso tornare.
Azo perduto la speranza mia,
E non so dove la dibia trovare.

E « dito questo, entrano dentro tutti insieme ». Qui « incomenza la Oratione che Cristo fese nel monte »; che

è come la seconda parte — non diremo il secondo atto — del dramma, la cui anteriore è intitolata: « Incomenza lo Convito che fece Cristo con la Matre lo Zobiadi sancto ». Ritorna adesso in scena Cristo coi Discepoli, e « in prima separa Pietro e Jacobo e Johanne, como è consueto; e avanti che vadano a lo loco ordinato per orare », Cristo li prega a posarsi, finch' ei preghi; e « dito questo, li tre Discipuli dormeno, e Cristo se ne va a l'oratione ». Cristo più volte torna ai Discepoli e riprende l'orazione, finchè gli appare l'Angelo, il quale da parte di Dio gli dice:

Che non ve dati tanto dolore
Da poi che aviti la morte acetata;
Chè senza vui non se po' fare,
Se volite lo mondo salvare.

Intanto che Cristo ritorna ai Discepoli, si vede, probabilmente dalla porta aperta di Gerusalemme, che « se aparechiano gli armati per pilgiare Cristo ». La cattura non è verseggiata, ma le didascalie vi accennano ponendo in bocca a Cristo, a Giuda e alle soldatesche le stesse parole del Vangelo, in latino. Dopo di che « li armati pilgiano Cristo, et liganlo con una corda, e così lo portano, e li Discipuli l'abandonano, e Johanne e Petro veneno dreto a Cristo. Qua fenise la Devotione de Zobiadi sancto ».

Molto più ricca di azione e complicata di assetto, e molto più acconcia a farci conoscere il Dramma sacro in questo momento importante della sua esplicazione, è la seguente *Devotione de Veneredì sancto*. La quale era preceduta da un sermone, che evidentemente narrava gli avvenimenti contenuti nel testo evangelico, mescolandoli forse di considerazioni devote; ma giunto « a quello loco quando Pilato comanda che Cristo sia posto a la colona, lo Predicatore tase ». A questo punto « vene Cristo nudo con li frustatori, e vano a lo loco deputato dove sta la colona, e portenlo per mezo de la zente, tanto homini quanto femene, si se può fare, e Johanne stà con Cristo; e posto che l'àno a la colona, li frustatori lo frustano un poco devotamente, e poi stano in pace, cioè quando Cri-

sto vole parlare a Johanne », ordinandogli di andar da Maria, affinchè

.... io sia benedito da mia matre
Inante che mora, o caro frate.

Intanto « uno de li frustatori monstrando de li dare alcuno colpo », dice a Cristo villanìe; dopo di che, è « levato da la colona e portato dove è determinato »; mentre Giovanni volgesi al popolo, quasi chiamandolo a parte della pietosa tragedia:

Signori, done e bona gente,
Per Dio ve prego che me debiate mostrare
Dûe trovase Maria dolente....

Finito ciò, « Madalena vegna da la parte de le done verso lo talamo, e afrontase con Johanne », e insieme deliberano di andare a cercar Maria. « La Madalena se parte da lo talamo, e vano per scontrare a Maria che viene da l'altra parte, e avante che se scontrano, Maria vegna » dicendo:

Oimè dolente, che mala novella
Azo sentito del mio filgiolo!

E mentre che Maddalena racconta a Maria la cattura di Cristo, ecco ch'egli traversa il talamo « con la croce in collo, e con li latruni, e certe done li verano drieto, e Cristo se vòlta a le donne », e dice:

Filgiole de Jerusalem,
Non pianzite sopra de me!
Piangiti sopra de' vostri filgioli
Che li amate con amore ardente,
Chè verrà lo tempo, quando non credete,
Che caderà la città da li pedamenti.
Beato lo peto che mai non latao,
Et ancor lo ventre che mai filgio portao!

Recitando e camminando, Cristo « se aproxima a poco a poco dove sta Maria con Madalena e Johanne, finchè se afrontano, e Maria se geta per abrazare a Cristo, e Cristo geta la croce in terra ». La Madre « volendo pilgiare la

croce, li Judei la cacciano, e Maria cade in terra per morta cun Cristo; e Maria stando cusì, li Judei portano Cristo a lo loco deputato per lo ponere in croce, e la Matre torna in sì da poi che Cristo è portato, e Maria non vedendo Cristo, se vòlta in verso le done », e dice così:

Videte, done, che gran dolore
Sente la madre, trista, sconsolata.
Ànome levato lo mio splendore,
E a mi trista me àno lasata;
Oimè dolente, che me arde el core
Et mal' è per mi questa iornata.
Diteme, done, per cortesia
Dov' è andato: mostrateme la via.

La scena si porta ad altro *luogo deputato*, cioè a quello della Crocifissione, che probabilmente doveva esser al fondo del *talamo*, ma che figurando un monte, e alta essendo la croce, e Cristo e le donne a piè d'essa, doveva potersi vedere anche dai più lontani. Attorno al Calvario, e ampiamente all'ingiro, dovevano stare le sepolture dei morti, che vedremo a un dato momento scoperchiarsi: su alto il Paradiso, ai piedi l'Inferno, che ambedue fra breve dovranno schiudersi.

Intanto che Maria e Giovanni e Maddalena « sendevano dove sta Cristo per essere posto in croce », lo Predicatore « predica, e como fa signo che Cristo sia posto in croce, li Judei li chiavano una mano e poi l'altra, e chiavato che è lo levano su ». Maria giunge a piè della croce, e dopo cominciato il lamento, « lo Predicatore predica, e mentre che predica non se faza niente; ma como fa signo », i due ladroni parlano a Cristo, e al buono assicura egli che ascenderà seco in Paradiso. « Dito questo, resuscitano li morti », e le loro parole si alternano coi pianti della Vergine. Qui ritorna il Predicatore, che « dechiara questo ato de li morti; e como fa signo », Maria prega Maddalena che muova Cristo a parlar a lei, come ha parlato al ladrone. Ed egli la conforta, e chiama Giovanni, e a lui la rac-

comanda, e vuol che ella lo tenga per figlio. Maria volgesi alla turba, e così dice:

Signore, e done e bona gente,
Viditi quanto è grande el dolore
Che sente la matre aflita e dolente,
Che me à pasato fin a lo core.
Aviâ un filgiolo molto obediente
Che me portava grande amore;
Mo me à lasata piena de exilio,
Et âme dato Johanne per filgio.
O filgio mio, filgio amoroso,
Como me lasi sconsolata!
O filgio mio, tanto precioso,
Como rimango trista adolorata!
Lo tuo capo è tutto spinoso,
Et la tua faza de sangue bagnata.
Altri che ti non volgio per filgio,
O dolce fiato, e amoroso gilgio.

Così dicendo, cade per morta abbracciando la croce; « e in questo mezo lo Predicatore predica, finchè Cristo fa ato de dire, e, come fa ato », Cristo prega il Padre. Allora « Deo Patre parli a li Angeli, che vadano e stiano voltati a Dio Patre per fin che parla », e dice loro:

Da lo mundo ostendo una grande voce
Che me à moso a grande pietade;
Chè lo mio filgio grida da la croce
Che l' è fata grande crudelitade
Da quello populo che tanto è feroce,
Pieno de invidia e grande iniquitade.
Confortatelo presto da parte mia:
Fin che mora con lui state in compagnia.

Allora « gli Angeli se inchinano a Dio Patre, e si se parteno, e dessendono fin in mezzo »; cioè sul talamo, e vanno cercando ove sia il Golgota, e quale dei tre crocifissi sia il figliuol di Dio: e il primo dice agli altri:

Risguardate un poco, o Angeli beati,
Si cognositi nostro Creatore.
Tre in cruce stanno chiavate,

Quello de mezo non ave colore....
Pare che sia lo benigno Segnore.

Il secondo Angelo scioglie il dubbio con una ingenua citazione dell'*Apocalisse:*

Secondo che pone Johanne ne l' Apocalipsi.

Mentre gli Angeli si accostano a raccogliere il sangue che spiccia dalle ferite del Crocifisso, ecco che come si è aperto il Cielo, si spalanca pure l'Inferno, e « lo Demonio ven fura, e va sopra la croce da la mano drita »; intanto che « li Judei dàno a Cristo aceto e fel, come è consueto, facendosi befe di lui ». Il Demonio sta alle vedette per prender l' anima dèl morente, e intanto « lo Predicatore predica ». Indi « lo Demonio parla a Cristo, con voce umile » dapprima, ma poi « più forte »:

L'anima tua a lo inferno portarazo,
Dove serà forte tormentata,
De zò che me ài fato me vendicarazo
Quanto serà da lo corpo cazata.

E Cristo di rimando:

Quando serà l' anima dal corpo uscita
Te ligarò con una catena....
Averai da mi mortale ferita
Et non porai resistere a la forza serena;
Vederame presto a lo Limb' andare,
Et li anime de li Sancti Patri cazare.

Longino adesso si avvicina, e « fiera Cristo a lo lato, come è consueto, e receputo che à lo vedere », riconosce in lui il figliuol di Dio. Ma Cristo pronunzia le estreme parole, e allora « lo Demonio se gita a l' anboconi in terra, e lo Predicatore predica; e quando farà signo », Maria dice al popolo:

Vediti, o done, che grande dolore
Sente la matre trista sconsolata
De lo mio filgio, patre e Signore.

Vengono poi Giuseppe e Nicodemo « con le cose aparechiate per deschiavare » il Crocifisso, e ciò fatto lo

pongono fra le braccia alla Madre. « Dito questo, se faccia sclamacione, secondo che è consueto; e poi stando Cristo dov'è ordinato, la Matre se meta in mezo et Johane al capo e la Madalena al piè; e la Matre se lamenta sopra li membri di Cristo, ad uno ad uno basandoli ». Dopo di che, « voltandosi al populo, dica con li ati de le mane »:

Io so'la matre trista sconsolata
Et so' rimasa senza consilgio.
Più che mai dona era consolata,
Nante che morise lo mio filgio.
Et mo da omne persona so' abandonata.

Qua vien l'Angelo a confortar Maria, che gli risponde:

Non me chiamar omai Maria!
Da poi che perdo lo mio filgio piacente,
Io so' più trista che dona che sia.

Ma egli è Dio stesso che le ordina di posare la gran lamentazione, ed ella obbedisce. Giovanni le persuade di tornare « dentro a la citate »; e intanto che Giuseppe e Nicodemo mettono Cristo nel sepolcro, i tre afflitti « sende vano per la via de le done »: e mentre così camminano verso l'uscita laterale, Maria dice:

Oimè dolente, cà non azo core
De voler a la citade entrare.

E volgendesi al cuor delle madri:

O bone done, che filgi avete
Con quanti guai sì le alevati!
Ora me dite quando le aterate
Che grande dolgia ne lo cor avete!

E giungendo alla porta di Gerusalemme:

Entrome dentro a la citade,
Et vengo a ti, Jerusalem dura,
Che ài fato tanta crudelitade....
Io me ne entro, e lo mio filgio non truovo.

Indi mostrando i chiodi della Passione:

Segnore e done, vediti per cortesia
Se mai fo fatta tanta crudelitade
Como a lo filgio de l'aflita Maria.

Intanto Maddalena che è rimasta « un poco indrio », si volge « al populo », e così dice:

O bona gente, volgiove pregare
Che lo mio consilgio vui ascoltate.
Che Adam homo[1] debiate perdonare,
E più non volgiate stare ostinati;
A la morte de Cristo debiate pensare,
Se volete da esso esere salvate.
Lui perdona a chi le dede morte,
Et lor pregando diceno forte.

E « dito questo, entrano dentro in Jerusalem »; ed ha fine la *Devozione*. Ma dall'ultimo verso sarebbe difficile cavare un senso, se non vi si scorgesse, come avvertì anche il Palermo,[2] un invito agli spettatori di gridare, anzichè il *Plaudite* dell'antica commedia, un *Perdoniamo*, o meglio, come usavasi al finire delle prediche che fortemente muovevano gli animi, un *Misericordia* prorompente da mille bocche con voce d'intimo e cordiale pentimento, e, come morale ultima dello spettacolo, echeggiante sonoro sotto la vôlta del tempio.

Tali sono queste due *Devozioni*, le quali traducono in forma drammatica il racconto evangelico, strettamente esemplandolo quanto ai fatti principali, ma non senza qualche accatto agli apocrifi, alla liturgia e agli ascetici contemporanei, specie nelle lamentazioni. Ma l'idea del dramma è la scrupolosa rappresentazione della Passione; tanto che non par indegno che Cristo venga nudo in scena, che si vegga flagellarlo alla colonna, sebbene si raccomandi che si frusti solo un « poco » e « devotamente ». Più difficile però e faticoso doveva essere l'episodio della Crocifissione, e

[1] Forse: *Che ad onn' homo.*
[2] *Op. cit.*, pag. 290.

fors'anco non senza pericolo; pure, quando pensiamo che anche ai dì nostri, per tradizione secolare, la Passione rappresentasi in Oberammergau di Baviera ed altrove, con scrupolosa osservanza della realtà, non dovremo dubitare che altrettanto non potesse farsi anche nel tredicesimo e nel quattordicesimo secolo.

Certo è che col parteciparvi di angeli e demoni, di morti e turbe, di Dio Padre e di Satanasso, lo spettacolo doveva avere una grandiosità e solennità, che l'esser dato nel tempio e l'intrecciarvisi della predicazione, cooperavano ancora ad accrescere. Tuttavia rozzo è lo stile, semi-barbara la poesia: e le sovrapposizioni di varj dialetti hanno sminuito ogni pregio alla forma, togliendole anche quel carattere d'ingenuità, che certamente non le mancherebbe, se predominasse uno stesso e solo vernacolo. Da questo lato le Laudi umbre sono più pregevoli; ma queste abbiamo noi nella loro veste originale e genuina: qui, invece, non vi ha quasi verso che, nella meschianza degl'idiomi, non abbia perduto, non che il vigore e il colorito, ma pur anco la giusta misura. Ma se la semplice maestà dello stile evangelico è mortificata dalla rozza semplicità del volgare, e dal mal impasto degl'idiomi; se la parte dell'affetto è soverchiamente stemperata, come nelle lamentazioni di Maria; se dall'aspetto letterario, in una parola, questi monumenti la cedono ad altri contemporanei, e senza dubbio v'è più accento di vera poesia nella Lauda già veduta di Jacopone, non però le due *Devozioni*, come anelli intermedj, sono meno utili a conoscere e a studiare per lo scopo delle nostre ricerche sulla storia del teatro.

XV.

Se la Sacra Rappresentazione nascesse nel secolo XIV.

Il nostro soggetto ci conduce adesso, e quasi senza più muovercene, a Firenze: ma nella tela storica che stiamo ritessendo trovasi qui un ampio e deplorabile strappo, che niun documento ci ajuta a riempiere.

Abbiamo testè veduto la Lauda assumere nuova forma e proprio nome di *Devozione*, e questa avviarsi a diventare, come fu più tardi, *Sacra Rappresentazione;* dall' Umbria l'abbiamo veduta distendersi per un lato agli Abruzzi, per l'altro alle provincie del Veneto. Ma qui ci mancano a un tratto notizie per continuarne seguitatamente la storia; nè solo quanto ai paesi, ove si trapiantò, ma anche rispetto alla regione, ove ebbe primieramente la vita, e dove abbiamo soltanto qualche indizio che continuasse a vegetare oscuramente,[1] finchè anche ivi, o per svolgimento intrinseco o per imitazione e quasi di riflesso, non si veda in forma più ampia e compiuta. Dopo un corso abbastanza lungo di anni troviamo, adunque, la nuova foggia del Dramma religioso già cresciuta e adulta e come in proprio suolo fiorente nella maggior repubblica toscana. Che se non ci appare strano sì fatto trapiantamento, avuto riguardo alle strettissime relazioni che per vicinità topografica, e quasi continua identità d'interessi politici e legami di fazioni e ricambio di magistrati, con-

[1] Gli *Inventarj* pubblicati dal Monaci (*Riv. Fil. Rom.*, I, pag. 257-60), attestano la durata della pia consuetudine, specialmente per gli anni 1339, 1342, 1367, 1376, 1380, vale a dire per tutto il secolo XIV. Aggiungansi queste notizie tolte da spogli dei libri della Confraternita dell'Annunziata, comunicatemi gentilmente dal professore Adamo Rossi di Perugia. — Libro di spese dall'anno 1370 al 1376, pag. 19: *Denari 11 e soldi 6 per la palomba per la festa* (dell'Annunziata); pag. 125: *Speso per refe per la cordella della Palomba.* — Libro di spese del 1376, pag. 3: *E anco diede a Paulino quando noi femmo la Devotione de sancto Paulo, solde cinque.* — Libro del 1380: *Ancho è speso per V lib. d' olio per la notte de Natale. Ancho è speso per una soma de paglia per la dicta notte. Ancho è speso per le bestie della dicta notte. Ancho è speso per glie Prete della dicta notte.* E a pag. 101: *Ancho è speso per vino quando facemmo la Devotione de Magie.* — Libro dal 1385 al 1392, anno 1386: *Per un portadore quale arecho alla fraterneta un panno indeco per la Devotione del Limbo, bologn.* 6. *Per un portadore quale arecho alla fraterneta una faccia de la fraterneta de S. Pietro martire, bol.* 6. *Per far onore a certe cantori al tempo della Ascensione, bol.* 3. — Nell'anno 1388 fra le cose appartenenti alla Fraternita si nota, pag. 44: *Capellatura di piue cholore,* e *barbe de piue colore;* e già nel più antico libro dal 70 al 76 è registrata, pag. 116: *La capellatura della Madalena,* ec.

dottieri e letterati, e traffico di mercanzie e conclusione o rinnovamento di taglie e leghe, insieme congiungevano l'Umbria e la Toscana, Perugia e Firenze; e se ciò che accadde pel genere drammatico altro non è, in fin dei conti, se non ripetizione e conferma di quello che pur si osserva rispetto alla Lirica ed all'Epica, anch'esse venute di fuori, ma in mezzo alla vigorosa e culta cittadinanza del glorioso comune guelfo raggentilite e perfezionate; ignoto tuttavia resta, e resterà fino ad ulteriori scoperte, quando e per quale modo venisse la Devozione umbra recata in Firenze.

Ma che il Dramma sacro, il quale dall'Umbria vedemmo trapiantato nel secolo XIV in altre provincie della Penisola, non dovesse esser giunto di buon'ora anche in Toscana e più specialmente in Firenze, non sembrerà certo cosa ammissibile: benchè solo per congettura possa affermarsi quivi essersi fatte in allora divote Rappresentazioni drammatiche. Onde se nella novella LXXII del Sacchetti leggesi di un amico dell'autore « che veggendo il dì dell'Ascensione all'ordine dei frati del Carmine in Firenze, che ne facevano gran festa, il nostro Signore su per corda andar su in verso il tetto, e andando molto adagio dicendo uno: *E' va sì adagio che non giungerà oggi al tetto,* e quel disse: *Se non andò più ratto, egli è ancor tra via* »: certo è che qui si accenna ad una Rappresentazione; ma se figurata soltanto o anche parlata, non è egualmente chiaro. Alla prima opinione ci condurrebbe la memoria dello spettacolo simbolico dell'Inferno fatto nel 1303 sul Ponte alla Carraja, nonchè quello che diremo in appresso dell'indole delle più antiche feste religiose fiorentine: alla seconda parrebbe confortarci l'esempio dell'Umbria e di altre parti d'Italia, ove già nel Trecento avevasi un dramma, rozzo quanto vuolsi, ma parlato e recitato da personaggi.

Ci preme, intanto, prendere ad esaminare alcuni monumenti drammatici che vorrebbero farsi risalire al Trecento. In un codice bolognese del secolo XV, ricco di molti scritti ascetici e popolari, in verso ed in prosa, trovasi anche una specie di Rappresentazione, intitolata: *Partimento che fece*

Messer Jesu Cristo la sera della Zuobia santa per andare in Jerusalem a dover essere crocifixo e morto, e le parole che ebbe con la Madre sua dolcissima. [1] Più che di un ignaro popolano, direbbesi il *Partimento* composizione di qualche frate, cui un certo studio in grammatica e in divinità avesse intorbidata e guasta la vena dell'affettuosa ispirazione poetica. È un dialogo abbastanza prolisso in settantaquattro ottave, fra la Madre che si prova con argomenti umani a distogliere il Figlio dal martirio, e Cristo che le risponde cogli argomenti della più volgare teologia, e in fine entra per terzo personaggio anche la Maddalena a confortare Maria. Ma se può dirsi, per quel che noi ne sentiamo, che il *Partimento* sia privo d'ogni pregio poetico, non rispondendo punto, neanche per schietta ingenuità, alla grandezza del subbietto, più difficile è affermare a qual regione d'Italia e a qual dialetto appartenga. Che se quel *zuobia* può supporsi da mano veneta posteriormente aggiunto nel titolo, si direbbe poi opera di scrittore veneziano anche il resto, trovandovi *venere* per *venerdì*, e *volù* per *voluto*, e *mare* per *madre*, in rima e fuori. Invece il *nanti* più volte ripetuto, e *lasciaròne* per *lascierò*, sanno d'umbro o di romanesco, mentre poi altre forme sembrerebbero accennare a vernacoli ancor più meridionali, come *prisi*, *ottenire*, *sostenire*, *sospisi*, *remanire*, e simili. Di altre, come *sipi* per *sii*, non sapremmo che pensare: e *antisi* per *antichi* e *noglire* per *nuocere* e la strana parola *invenerno* si direbbero quasi uscite dal cervello dell'autore. Quando poi vediamo rimare fra loro *commesso*, *peso*, *processo*: *colonna*, *persona*, *corona*, e *orto* con *molto*, e *volte* con *morte*, non sapremmo se qui si abbiano vestigia di pronunzie dialettali, o prove sempre più forti dell'imperizia dell'autore. E tuttavia si direbbe, letto tuttoquanto siffatto sconcio abbozzo drammatico, che esso dovesse essere scritto originariamente in

[1] Vedi nel *Propugnatore*, I, pag. 258, l'illustrazione del codice e del *Partimento* fatta dall'ottimo commendatore Zambrini, al quale debbo anche la comunicazione del testo qui preso in esame.

Toscana, e da più copisti di diverse parti ridotto a poco a poco a quell'ibrido aspetto, nel quale ci si presenta. E quanto all'età, sebbene il codice sia di lettera del Quattrocento, nulla vieterebbe supporre composto il *Partimento*, come fu asserito, nell'ultima metà dell'antecedente, al pari di molte altre delle scritture, alle quali trovasi unito; ma nulla, neanche, lo accerta.

Francesco Palermo per primo diede notizia della *Rappresentazione d'uno Santo Padre e d'uno Monaco, dove si dimostra quando il Monaco andò al servizio di Dio, e come ebbe molte tentatione, et era buono servo di Dio, intanto ch'el Santo Padre suo maestro con chi stava, volendo intendere che luogo dovesse avere in cielo, fece oratione a Dio, che gli rivelassi in che stato gli era.* [1] Dandone un'ampia analisi, [2] avvertiva il chiaro illustratore dei Codici palatini che, sebbene la Rappresentazione apparisse copiata nel 1485, [3] era da tenersi per « più antica dei primi anni di esso secolo »: sì perchè evidentemente composta non in servizio del pubblico, come le molte a stampa, ma pei monaci: e sì per l'assenza del comico buffonesco, per la naturalezza e semplicità delle scene, e per la schiettezza e beltà della lingua: tale che « niuna delle Rappresentazioni toscane del

[1] Vol. II, pag. 337.

[2] Dei sunti del Palermo si valsero i critici tedeschi che or ora nomineremo; onde non è esatto quel che dice il De Sanctis che, per discorrere di questo dramma, essi « non hanno dubitato di venire di proposito a Firenze, seppellirsi nella Biblioteca Nazionale, e consultarvi quei manoscritti ».

[3] Questa data sta nel Codice dopo la trascrizione dell'*Abramo*, e così suona: *Finita la festa d'Abraam composta per Feo Belcari a dì 24 ottobre MCCCCLXXXV*. Ora è evidente che qui il copista ha copiato non da un codice, ma dalla prima stampa rarissima dell'*Abram* che porta cotesta sottoscrizione, la quale designa il giorno in che fu terminata la composizione tipografica, cosicchè dopo Belcari si debbe porre un punto. Nè può intendersi altrimenti, per la ragione semplicissima che il Belcari, morto il 16 agosto del 1484, non poteva il 24 ottobre dell'anno successivo scrivere una Rappresentazione, che del resto sappiamo già compiuta nel 1449. Erra dunque il Palermo (pag. 336, 372-73) nell'accogliere cotesta data come indizio dell'anno, in che il Codice fu trascritto, non servendo ad altro che a segnare un termine, oltre il quale non si può risalire.

secolo XV vi si avvicina. » All'Ebert [1] poi, ed al Klein, [2] parve trovar qui il più antico esempio di *Miracolo* in poesia volgare; e pel De Sanctis, che lo pubblicò per intero, « se non è il più antico de' Misteri italiani, come pare ai due critici stranieri, [3] è certo antichissimo...; probabilmente ritoccato o ripulito da qualche frate verso la fine del secolo decimoquarto ». [4] Ammettendo di buon grado che il componimento sia anteriore alla data del codice che lo contiene, non sapremmo dar molto valore a taluni degli argomenti addotti a provarne l'antichità. Nè ci sentiamo così sicuri, come gli acuti critici che in questa disamina ci hanno preceduto, nel battezzarlo per *Dramma claustrale*, destinato cioè ad un ristretto uditorio di frati, anzichè a un più vario e numeroso pubblico. E' ci pare che si sia giunti a codesta affermazione, non tanto considerato l'argomento prettamente monastico, chè anche altri drammi hanno siffatto carattere, senza perciò doversi dire proprj ai soli chiostri, ma trattivi piuttosto dalla sentenza dei primi versi, nei quali l'Angelo così annunzia la festa:

O voi che avete mutato de fore
L'abito, per andar me' pel cammino
Che ci fu scôrto dal pio Salvatore,
Così vogliate drento del divino
Amor vestirvi.

Ove, a prima vista, parrebbe certo non potersi trattare se non di frati veri e proprj; ma poi nulla vieta il riconoscere in quelli, cui sono dati tali ammaestramenti, dei membri di Confraternite laiche, che, come è notissimo, vestivano abito speciale quando erano insieme ragunati agli ufficj delle sacre congreghe. [5] E, più oltre procedendo,

[1] Nel *Jahrb. f. rom. literat.*, V, pag. 73 (1863).
[2] *Gesch. d. italien. Dram.*: Leipzig, Weigel, 1866, I, pag. 157.
[3] Anche questo è inesatto: l'Ebert seguìto dal Klein lo risguarda soltanto *als das älteste Mirakelspiele*.
[4] Vedi De Sanctis, *Un dramma claustrale*, nella *Nuova Antologia*, XIII, pag. 437 (anno 1870).
[5] Vedi a pag. 148 il brano della Regola perugina.

vedremo come un grandissimo numero di questi drammi fu nel secolo decimoquinto e nel successivo recitato appunto dai componenti qualche Confraternita laica, nei luoghi da queste posseduti.

Nuovo argomento ad escludere che questa Rappresentazione del monaco sia cosa claustrale, sono certi versi, nei quali con evidente riferimento ai tempi correnti, e non già a quelli, a che il fatto risalirebbe, si fa una assai trista e mordace descrizione dei costumi monastici. Dice infatti il Compare per distogliere il giovane dal farsi eremita:

Qualche ipocrito tristo l'ha sviato,
Che sempre a fin di ben fanno peccato.
Son oggi mercatanti diventati,
E sott'ombra di lor religïone,
Vogliono esser tenuti e riguardati,
Stimando tutti gli altri in dannazione.
Sempre alle corti si trovano in piati
Per conducer guadagno alla magione;
Stanno in silenzio e mangian per digiuno,
Tanto che giorni tre ne starebbe uno.
E chi non ha gran ventre o buona bocca,
Inferma, o n'esce, o di morire aspetta;
E se lor punto il naso mai si tocca
Sempre per carità ne fan vendetta;
Gente superba, sconoscente e sciocca,
Che mostran sempre agli altri la via stretta,
E se credessin fare un grande acquisto,
Un'altra volta ucciderebbon Cristo.
Nel Vangelo di loro è dato indizio,
Dicendo: Guai a voi che circondate
La terra e il mare sol per fare un vizio,
Acciò che quando è fatto nol facciate.
Di noi più degni d'eterno supplizio,
Uomini avari, e pien d'ogni empietate,
Chè lor par proprio ire in paradiso,
Quando hanno il figlio dal padre diviso.
Chi invola dieci fiorini è impiccato,
E un figliuol, che costa più di cento,
Nulla ne va, s'egli è altrui rubato.

E tu, poltron, come hai tu ardimento
Di far tal cosa, tristo isciagurato?
Vanne pur là, tu farai ancor stento!
Tu credi star in agio, e fuor d'affanno:
Vedrai che pentolin, passato l'anno!
Credi tu sempre in quella voglia stare,
Senz' esser dal proposito mutato?
E se gli avvien che non possa durare,
Frate riesci [1] sarai poi chiamato.
Tu se' qui uso a ben bere e mangiare,
E vestir bene e stare bene agiato,
E spesso, dove vuoi andar, si stenta:
Sì che fa' in modo che poi non ti penta.

Al che il giovane soltanto questo risponde:

Di quel che è pieno il cuor, la lingua spande,
O caro nonno mio, ma siate certo
Ch' io non vo drieto a agio nè a vivande,
Ma voglio andar nell' eterno al deserto,
Ove si fa la penitenzia grande;
E questi ancor che qui stanno al coperto
V' è buoni assai, pur se ve n' è alcun rio
Si vuol lasciarlo giudicare a Dio.
Voi siete troppo aperto nel parlare,
Nè tutto quel si sia dir si conviene.

Ora, ammettendo che ciò fosse, in certa misura, richiesto dall'andamento del dramma, e se anche, come nota il Palermo, la conchiusione temperi il violento cominciamento, perchè il Compare dopo aver vituperato la vita monastica per eccesso di morbidezze, finisce, quasi contraddicendosi, colla pittura degli stenti, ai quali il figlioccio andrà incontro; certo è che un frate autore e dei frati spettatori mal si converrebbero a tal vigorosa diatriba; laddove invece non pare disconvenire in bocca ad autore ed attori laici e davanti un uditorio di secolari, come si vede in altre Rappresentazioni; [2] nè disdice a quel concetto che la storia ci porge intorno agli spiriti della citta-

[1] Cfr. *S. R.*, vol. II, pag. 385.
[2] Cfr. *S. R.*, vol. II, pag. 38, 384, 426, ec.; vol. III, pag. 509, ec.

dinanza di Firenze: religiosa, e anche devota, ma non mai retta dalle Fraterie: nella quale, con tutto il guelfismo prevalente in politica, era pur sempre rimasto qualche seme di paterinismo nelle credenze e di epicureismo nel costume; e che quando fu necessario, osò far guerra ai Pontefici, e sprezzar anatemi e interdetti, e metter poste al Clero, e annullare i privilegj di giurisdizione; nè su di sè concesse balìa se non a quel solo monaco, che ad amore intenso di religione univa ardentissimo affetto alla popolare libertà.

Le altre prove di antichità che vorrebbero dedursi dalla mancanza di caratteri comici e dalla molta semplicità dell'ordito e della tessitura drammatica, non hanno, per quel che a me sembra, un valore assoluto; perchè se è vero che in generale i sacri Drammi degli ultimi tempi abbondano in profani infarcimenti, non però quelli che ne difettano, dovranno necessariamente, e perciò soltanto, dirsi antichi, potendo ciò derivare o dalla natura del fatto o dal testo preso a versificare; al che sarebbe pure da riferire la notata aridità di forme. Rade volte invero, anche nei tempi posteriori, accade che una favola povera e nuda nella leggenda originale apparisca diversa nella sua drammatica trasformazione; e gli svolgimenti sono in generale presi fuori del fatto, consistendo più che altro in congegni meccanici e spettacolosi o in inzeppature, facilmente avvertibili. Quanto poi al sentenziare che questo sia il *primo* esempio che la storia drammatica italiana offra nel genere dei *Miracoli*, vi assentiremmo sì per quel che spetta alla natura dell'argomento e sì fors'anco per quel che riguarda l'antichità: sol che si aggiungesse come fra noi non si può fare una vera distinzione dei Drammi spirituali in *Rappresentazioni* e *Miracoli*, nè per rispetto alla origine storica, come in Inghilterra, nè per certe diversità di composizione, come in Francia. Abbiamo, è vero, anche noi una piccola serie di drammi intitolati *Miracoli:* ma quanto alla forma e all'andamento non differiscono in nulla dalle *Rappresentazioni* vere e proprie, delle quali a mala pena si potrebbe dire che costituiscono una varietà per lo speciale subbietto.

Resterebbe, dunque, soltanto l'argomento della lingua, che anche a noi sembra della più pura e schietta fiorentinità: ma noi teniamo pur anche, che se la favella dal XIV al XV secolo si alterò assai presso gli scrittori, poche variazioni invece sofferse fra il popolo; sicchè la poesia popolare del Quattrocento non molto diversifichi nei varj suoi generi da quello che fu nella seconda metà almeno del Trecento. Un poemetto, una lauda, una ballata popolare che si trovino nei codici, ove non soccorra qualche argomento speciale, è cosa assolutamente congetturale attribuirla allo scorcio del secolo decimoquarto o alla prima metà del successivo. Laonde, neppur dalla lingua sapremmo cavare un sicuro appiglio a giudicare il *Miracolo* del Monaco, col De Sanctis *antichissimo* e soltanto *ritoccato* più tardi, e col Palermo *anteriore ai primi anni del secolo XV*. Altri pensi su ciò come meglio a lui piace; ma che vi sieno prove dirette ed autorevoli per riferire questo dramma al Trecento, è cosa che ci appare oltremodo dubbiosa.

Ogni tentativo, adunque, di trovare in Firenze nel secolo XIV sicure tracce della *Rappresentazione*, giudicando con quel rigore, onde deve dar prova la Critica, riesce privo di effetto, quantunque ragionevolmente si possa ammettere che anche il Trecento avesse i suoi spettacoli di argomento religioso. Ond'è che dell'avere messo nel titolo delle *Rappresentazioni* da noi raccolte menzione anche del secolo XIV, non sapremmo chiamarci in colpa come di grave errore, se anche adesso, dopo più matura considerazione, non ci sentissimo di potervela scrivere con tranquilla coscienza. Nè forse si andrebbe lungi dal vero rispetto a talune Rappresentazioni fiorentine del secolo XV e XVI, tenendole per ultime rimanipolazioni di anteriori abbozzi drammatici, e ampliazioni di più brevi componimenti. E se in maggior copia possedessimo monumenti della poesia religiosa del Trecento, forse vi si potrebbero trovare per entro quei primi germi, che fecondaronsi dappoi. Si è trovata, quasi a caso, una forma di teatro della fine del Dugento negli Ufficj dei Flagellanti dell'Umbria, e forse un dì o l'altro si troverà in Firenze qualche cosa di simile pel secolo ap-

presso. Ma se anche ciò non avvenisse, la Critica potrà pur sempre dire, senza temer rimprovero di temeraria, anzi procedendo con tutta ponderazione, che fra le *Devozioni* umbre del Dugento e Trecento da un lato e le *Rappresentazioni* fiorentine del Quattrocento dall'altro, debbonvi essere stati dei monumenti ora smarriti, i quali fra quelle e queste sieno come necessario anello di congiunzione, e grado regolare di successivo svolgimento. [1]

XVI.

Nascimento della Sacra Rappresentazione in Firenze nel secolo XV, e sua relazione colle feste di San Giovanni.

È la *Sacra Rappresentazione* una forma teatrale propria in tutto di Firenze: natavi circa la metà del Quattrocento, per essersi insieme unite fra loro la *Devozione* venuta di fuori, e certe pompe cittadinesche, onde ab antico soleva celebrarsi la festa del Santo Patrono. Il connubio, col quale si strinsero fra loro due forme diverse, derivanti l'una dall'istinto d'imitazione drammatica, l'altra da quello di riproduzione mimica, ingenerò questo nuovo frutto, nel quale sono recate alla maggior perfezione le attitudini dell'una e dell'altra. La *Devozione* non

[1] Forse uno di questi monumenti primitivi potrebbe trovarsi in quel *Contasto di Belzabù e Setanasso* che trovasi nel Codice Riccardiano, n. 1700, c. 78, di scrittura che direbbesi del secolo XIV: e che parrebbe assai antico per certa rozzezza che sa di vetusto. Si potrebbe anche sospettare che fosse di provenienza umbra dal notare che la prima strofa termina: *Perchè il suo vivere a mi fa danno Tutta la gente converte predicando*, ove la rima falsa si accomoda col leggere *predicanno*. Di più, anche la forma della strofa, cioè la sestina endecasillaba, è per noi, come già abbiamo notato, un indizio assai valido di antichità. Quantunque il titolo sia quello che sopra riferimmo, esso non indica se non l'argomento della prima parte di questo embrione drammatico, il quale in cinquanta strofe comprende anche una scena di Profeti del Cristo che nel Limbo aspettano la venuta di un Redentore, e la loro liberazione, e un secondo Contrasto fra Cristo e Satana, del quale diremo più oltre.

aveva saputo procedere molto più oltre di quel punto, al quale negli umili oratorj aveanla condotta i *Laudesi:* e la pompa mimica, non accompagnata e spiegata dalla viva voce dei personaggi, rimaneva infecondo spettacolo. Al nuovo dramma prestò il modello la *Devozione:* e le feste, in che l'arte figurativa aveva già dato notabil saggio di sè, prestarono occasione propizia all'ampliamento dell'arida azione drammatica usata dai *Battuti;* ma solo nella città che fu culla alle arti e alla poesia, poteva essa diventare foggia teatrale e genere letterario. Artefici sommi, come il Brunelleschi e il Cecca, diedero il maggior svolgimento alla forma simbolica per mezzo degli *Ingegni:* poeti valenti, come il Belcari e il Magnifico Lorenzo, si sostituirono agli umili e rozzi Laudesi: e così sorse quella maniera drammatica, che unì insieme e felicemente l'industria dei meccanismi e la venustà della dizione. Essa fu frutto maturo di ormai matura civiltà.

Fin dai tempi più antichi noi vediamo usarsi in Firenza festeggiamenti popolari, che per generale inclinazione ai più puri diletti dell'occhio e della mente, e pel concorso dei più eletti ingegni, ebbero artistica forma. Costumavasi, tra le altre, festeggiare con pompa solenne il giorno dedicato a San Giovanni Battista, protettore della città; [1] e nel mutar dei tempi, mutavasi anche il modo della festa, via via più splendido quando qualche notevole avvenimento della vita comunale, interna od esterna, meglio disponeva gli animi alla gioja e allo spasso. Nel 1283, un anno dopo la costituzione del secondo popolo, per la festa di San Giovanni, essendo la città « in felice e buono stato di riposo e tranquillo e pacifico stato e utile per li mercatanti e artefici, e massimamente per li Guelfi che signoreggiavano la terra, si fece nella contrada di Santa Felicita oltr'Arno, onde furono capo e cominciatori quegli della

[1] Stanziamenti di spese per adornamento della piazza di San Giovanni in occasione della festa del patrono negli anni 1290, 1311 e 1369, occorrono negli estratti dei libri della Repubblica pubblicati dal Gaye, *Cart. degli Artisti:* Firenze, Molini, 1839, I, pag. 420, 449, 522.

casa de' Rossi, con loro vicinanze, una compagnia e brigata di mille uomini e più, vestiti tutti di robe bianche, con uno Signore detto dell'Amore. Per la qual brigata non s'intendea se non in giuochi e in sollazzi, e in balli di donne e di cavalieri e d'altri popolani, andando per la città con trombe e diversi stormenti, in gioja e allegrezza e stando in conviti insieme, in desinari e in cene ».[1] Similmente nel 1333, dopo che Firenze fu libera dalla paura di Castruccio, « uno mese innanzi la festa di San Giovanni » quasi per prepararsi a festeggiar solennemente la ricorrenza annuale, si fecero « due brigate d'artefici, l'una nella Via Ghibellina tutti vestiti a giallo, e furono ben trecento: e nel Corso de'Tintori dal Ponte Rubaconte fu l'altra brigata, vestiti a bianco, e furono da cinquecento: e durò da uno mese continuo giuochi e sollazzi per la città, andando a due a due per la terra con trombe e più stormenti, e colle ghirlande in capo danzando, col loro Re, molto onorevolmente coronato, e con drappo ad oro sopra capo, e alla loro corte facendo al continuo e cene e desinari con grandi e belle spese ».[2] Dieci anni appresso, quando i Ciompi venivan su, e trovavano ajuto nel Duca d'Atene, che voleva servirsene di strumento ai suoi fini, mutavasi l'ordine antico della festa di San Giovanni, e cominciavansi quelle brigate che vennero dette

[1] G. Villani, lib. VII, cap. 89. Egli dice che questa *Corte* durò presso a *due mesi:* lo Stefani, III, § 160 (*Deliz. Erud. tosc.*, VIII, pag. 28), ripetutamente dice *due anni:* e la chiama col nome di *Brigata bianca* o *Brigata amorosa*. Nel 1292 dopo la vittoria di Campaldino, nota il Villani (VII, cap. 132) che si fecero *ogni anno brigate e compagnie di gentili giovani vestiti di nuovo, e facendo corti coperte di drappi e zendali, chiuse di legname, in più parti della città, e simile di donne e di pulcelle, andando per la terra ballando con ordine e Signore, accoppiate, con gli stormenti, e colle ghirlande di fiori in capo, stando in giuochi e in allegrezze e in desinari e cene.* Benchè egli parli del Calendimaggio, si deve tenere che queste pompe prendessero occasione, come quelle dell'82, dalla festa di San Giovanni, e crescessero di sfarzo dopo la vittoria, ottenuta agli undici di giugno.

[2] G. Villani, X, cap. 216. Secondo lo Stefani, VII, § 495 (*Deliz. Erud. tosc.*, XII, pag. 160), la prima brigata fu di 479, e la seconda di 520.

Potenze. Furono dapprima sei, che dipoi giunsero fino a trenta,[1] ed erano, come dice il Villani, « di gente di popolo minuto, vestiti insieme ciascuna brigata per sè, e danzando per la terra ».[2] Ma secondo che scrive il cronista Marchionne Stefani, parve cosa sconcia; sicchè, molto probabilmente, subito dopo la cacciata del Duca si tornò all'antico modo di celebrare il dì del Santo Patrono. Corsero in allora, dalla cacciata del Duca in poi, tempi agitati da interne discordie e da guerre di fuori: e il Comune fu sempre variamente commosso dalle lotte con Giovanni Visconti, coi Pisani, col Papa, con Galeazzo: dalle gare degli Albizzi e dei Ricci: dalle divisioni e violenze dei Capitani di parte guelfa: dal tumulto dei Ciompi, e a colmo di mali, spopolato e guasto dalla peste replicatamente apparsavi. Ma ciò non tolse che la festa di San Giovanni non fosse uno dei pensieri che più occupavano i rettori e i privati cittadini, unendosi a farla bella e splendida sentimento di devozione, legittimo orgoglio di uomini liberi, nobile gara colle città vicine e fastoso desiderio di metter in mostra quei prodotti dell'industria, onde Firenze ogni dì più si arricchiva. Dice infatti Goro di Stagio Dati, il quale scrisse verso la fine del secolo decimoquarto, che « quando nè viene il tempo della primavera, che tutto il mondo rallegra, ogni Fiorentino comincia a pensare di fare bella festa di San Giovanni, che è poi a mezza la state, e di vestimenti e d'adornamenti e di gioje ciascuno si mette in ordine a buon otta: chiunque ha a fare conviti di nozze, o altra festa, s'indugia a quel tempo: per fare onore alla festa, due mesi innanzi si comincia a fare

[1] Manni, *Delle antiche Potenze in Firenze*; Biscioni, *Note al Malmantile*, canto III, ott. 8.

[2] G. Villani, lib. XII, cap. 8. La mutazione introdotta dal Duca per la festa di San Giovanni fu che l'offerta venne fatta *per Arti e non Gonfaloni, e ciascuna Arte per sè*, come avverte lo Stefani (VIII, § 575), oltrechè i doni venivano presentati a lui, che poi li recava al Santo. Le Potenze cominciarono a comparire per le feste maggiajuole: e per la stessa ricorrenza furono rimesse fuori con gran pompa nel 1532, e pel San Giorgio del 33 dal duca Alessandro: vedi Ammirato, lib. XXXI.

il palio: e le vesti de' servidori, e' pennoni e le trombe e i palj del drappo, che le terre accomandate e del Comune dànno per censo, e' ceri e altre cose che si debbono offerere, e invitare gente e procacciare cose per li conviti, e venire d'ogni parte cavalli per correre il palio, e tutta la città si vede in faccenda per lo apparecchiamento della festa, e gli animi dei giovani e delle donne, che stanno in tali apparecchiamenti. Non resta però che i dì delle feste che sono innanzi, come è Santo Zanobi, e per l'Ascensione, e per lo Spirito Santo, e per la Santa Trinità, e per la festa del Corpo di Cristo, di fare tutte quelle cose che allegrezza dimostrino, e gli animi pieni di letizia: ed ancora ballare, sonare e cantare, conviti e giostre e altri giuochi leggiadri: «che pare che niuna altra cosa s'abbia a fare in quei tempi infino al dì della vigilia di San Giovanni. Giunti al dì della vigilia di San Giovanni, la mattina di buon'ora tutte l'Arti fanno la mostra fuori alle pareti delle loro botteghe di tutte le ricche cose, ornamenti e gioje: quanti drappi d'oro e di seta si mostrano ch'adornerebbono dieci reami! quante gioje d'oro e d'ariento, e capoletti, e tavole dipinte, e intagli mirabili, e cose che si appartengono a fatti d'arme, sarebbe lungo a contare per ordine. Appresso per la Terra in sull'ora della terza si fa una solenne pricissione di tutti i cherici, preti, monaci e frati, che sono grande numero di regole, con tante reliquie di Santi, che è una cosa infinita e di grandissima divozione, oltre alla meravigliosa ricchezza di loro adornamenti, con ricchissimi paramenti addosso, quanti n'abbia il mondo, di veste d'oro e di seta e di figure ricamate, e con molte Compagnie d'uomini secolari, che vanno ciascuno innanzi alla regola, dove tale Compagnia si raguna, con abito d'angioli, e suoni e stromenti d'ogni ragione, e canti meravigliosi, facendo bellissime *Rappresentazioni* di que' Santi, e di quelle reliquie, a cui onore la fanno ». [1]

Qui ci fermiamo, poichè non è nostro intento descrivere le feste di San Giovanni: ma soltanto ritrovarvi il germe occasionale della forma drammatica, intorno alla quale volgono

[1] *Istoria di Firenze:* Manni, 1735, pag. 84.

i nostri studj. Richiamiamo, intanto, l'attenzione del lettore su quelle *bellissime Rappresentazioni*, che il Dati ricorda fra le altre meraviglie della festa annuale, senza fermarvisi più che tanto. Se non che la parola *Rappresentazione* ha presso i nostri antichi un duplice significato: valendo a designare, in primo luogo, il raffigurare con forme sensibili ed imitazione del vero misteri e fatti appartenenti alla storia religiosa, ma senza ajuto della parola, o almeno senza forme drammatiche; e, in secondo luogo, coll'aggiunta consueta ed utile dell'epiteto *Sacra*, una vera e propria azione scenica, che per mezzo della poesia recitata o cantata e col ludo comico dei personaggi esprima più compiutamente e coll'illusione propria agli spettacoli teatrali i soggetti stessi della muta rappresentazione. La prima forma, come più semplice, precede quella che si giova delle industrie proprie alla Rappresentazione simbolica, e la reca a maggior perfezione coll'aggiunta del dramma: nè d'altra guisa che simboliche dovettero essere quelle, di che parla il Dati, ed altre menzionate da altri scrittori. [1] Non però sempre è

[1] Come fra noi la parola *Rappresentazione* ha il doppio significato che accenniamo nel testo, così in Francia la voce *Mystère:* e anche là la Rappresentazione mimica sembra precedere la drammatica, ma con essa s'intreccia nei tempi successivi. Veggasi, ad esempio, il Mistero descritto nella Cronica rimata di Godefroy de Paris e rappresentato ai tempi di Filippo di Bello: *Là vit-on Dieu et ses apostres Qui disoient leurs patenostres.... Et là les innocents occire, Et sainct Jéhan mettre en martyre.... Et d'autre part Adam et Ève Et Pilate qui ses mains lève*, ec. Nel 1358 a un festino di Carlo V si rappresentò l'*Entremets* della presa di Gerusalemme: nell'89 per le nozze di Carlo VI e Isabella di Baviera al Monastero della Trinità era un *Echafaut, et sur l'echafaut un chatel*, e si rappresentò *Le Pas du roy Salhadin.... tout fait de personnages:* e alla Porta San Dionigi *Un ciel nué et estoillé tres-richement, et Dieu par figure séant en sa Majesté* con un coro d'Angeli che incoronavano la Regina, cantando versi in sua lode; nel 1431, per l'entrata di Arrigo VI d'Inghilterra, la Natività, gl'Innocenti, l'Epifania ed altri Misteri *par personnages sans parler;* nel 1437, all'entrata di Carlo VII, parecchi Misteri *par gestes seulement:* nel 1461 per l'entrata di Luigi XI, oltre la rappresentazione di *trois belle filles faisant personnages de Seraines toutes nues, qui estait chose bien plaisante*, una *Passion par personnages et sans parler*. Vedi nell'*Histoire du Théâtre*

facile, quando si trova adoperata la parola *Rappresentazione*,[1] discernere se trattisi di spettacolo muto o parlato,

franç. dei fratelli PARFAIT, II, pag. 163-197, altri consimili Misteri figurati per l'entrata di Carlo VIII nel 1484, di Luigi XII nel 1498, di Anna di Brettagna nel 1504, di Maria d'Inghilterra nel 1514, della regina Claudia nel 1517, di Eleonora d'Austria nel 1530. Spesso a queste figurazioni, che erano come *images enlevées contre ung mur*, si aggiungevano più in basso, *personnages ordonnés pour faire déclaration*, cioè spiegare il soggetto di quelle, e quasi parlar per loro. Vedi MORICE, *Op. cit.*, pag. 21. Sotto il regno di Enrico II, prevalendo le forme classiche, a questi *echafauts*, dove le rappresentazioni profane sempre più si mischiavano ai Misteri, si sostituirono archi di trionfo: ID., *ibid.*, pag. 18.

[1] Nel secolo XV in Perugia, chiamavasi *Rappresentazione*, come rilevasi dal GRAZIANI (*Cron.*, pag. 412), ciò che pur dicevasi *Corrotto* (*Ib.*, pag. 569, 574-75), o anche *Vista* ed *Ossequio* (*Ib.*, pag. 589), se pure l'*Ossequio* non ne differisce pel carattere maggiormente religioso: ed era solenne e pubblico funerale per onoranza di qualche illustre cittadino. Il Cronista perugino così descrive le esequie a Malatesta Baglioni nel 1437: *A dì 26 de genajo.... fo arecato in Peroscia el corpo de Malatesta.... A dì 2 de febrajo.... per voler far la Representazione della morte di Malatesta, venne en Peroscia el figliuolo del signor de Foligne.... E perchè domenica.... se devè fare la dicta Representazione, per questa se sgomborò la neve della piazza, et anco per la strada de San Francesco, per podere andarci col corrotto. A dì 3 di febrajo non se podde fare la ditta Representazione, perchè la domenica a mane comenzò a nenguire terribilmente.... A dì 5 di febrajo, in martedì dopo mangiare, fu fatto el ditto corrotto e Representazione de la morte de Malatesta. Et in prima in San Sydero fo ordinata una cassa alta più de cinque piey coperta de un palio, tutto figurato d'oro nel campo azurro e li bendoni con l'arme loro, escepto denante alla bara nelli bendoni, cioè drapeloni, nelli quali ce era penta la Nunziata, da piey San Francesco, da canto San Giàpeco, da l'altro Santo Antonio, et el resto tutti con l'arme loro, cioè con la Bagliona. Dipoi, quella medesima mane, nella dita chiesa di San Sydero lì in piey de la piazza ce fo cantata la Messa grande, con alcune altre Messe delli morti, et sempre da capo e da piey alla ditta cassa stetteno quattro torchie accesi perfina che fo fornito lo ditto offizio. Doppo pranzo fo posta la ditta cassa in piey della piazza denante alla ditta chiesa di San Sydero. Dipoi venne lì tutte li famigli della casa loro a cavallo, cioè prima uno a cavallo tutto vestito di nero e 'l cavallo coperto de roscio con l'ochio, et uno stendardo in mano pure con l'ochio; et questo era del comuno di Spello. Doppo questo similmente un altro vestito de negro a cavallo con lo stendardo del comuno de Canaja, col campo roscio, con uno griffone bianco con una canna fronduta in fra le*

se non vi sia anche qualche particolare che meglio determini a qual categoria appartenga: pur tuttavia può dirsi che alla prima, anche nei tempi successivi, spettino tutte quelle che solevansi offrire nelle entrate solenni dei Principi, [1] o nell'occasione di sacre processioni. Facilmente, infatti, si comprende come in quelle che davansi per onorare i novelli signori e si disponevano lungo la strada ch'essi dovevano percorrere, impossibile sarebbe stato lo svolgimento di una azione drammatica: sicchè, al più, all'allegorica figurazione di fatti storici o di enti astratti, si aggiungesse la recita-

branche. Dipoi el terzo armato si era uno famiglio del ditto Malatesta, tutto armato de arme bianca et tutti li altri famigli tutti con cavalli coperti con l'arme loro e con bandiere, tutti vestiti de negro, et andavano par la città e borghi, piangendo e stridendo sempre. Poi fu el corrotto dei contadini; prima quelli de Colle e dal Ponte San Giagnie; poi quelli da la Bastia e quelli da Canaja, e puoi quelli da Spello, che erano più de 30, *vestiti de negro et azurrino. Da puoi le donne contadine, e puoi le donne citadine, et gli homini citadini quasi tutti, e puoi li signori Priori e lo Vescovo et altri Prelati, e fuoro serrate tutte le botighe; e inante alla cassa erano* 30 *paja de torchie grosse, et altri* 30 *paja de torchie picoli in mano a certi mammoli, et fo posata la ditta cassa tre volte in piazza, con grandissimi stridi e pianti de gentilomini e donne per tutta la piazza, e fûr vestite de casa propia loro* 130 *persone, e furci tutti li religiosi della città. Dipoi el dì sequente, fu fatto lo obsequio per ditto Malatesta.... A dì* 6 *di febrajo, in mercordì, fo fatto un altro obsequio per l'anima del ditto Malatesta*, ec.

[1] Intendasi a questo modo la parola nella descrizione fatta da Marin Sanudo delle feste fatte nel 1497 in Brescia a Caterina Cornaro: *Poi una Representation era davanti la porta del palazzo del magnifico Potestà.* (Rawdon-Brown, *Ragguagli sulla vita e le opere di M. S.*: Venezia, 1837, I, pag. 87.) Il Prato descrivendo l'entrata del Re di Francia in Milano nel 1507, dice: *Fra l'altre cose avea una Italia in Rapressentacione, circondata da una gran rete, volendo significare quella esser tutto in arbitrio del Re, et in custodia di quella era Marte, et Jove in aria soprastava.* (*Arch. Stor.*, III, pag. 261.) E G. A. Saluzzo nel suo *Memoriale* così descrive l'entrata del Re a Milano nel 1509: *Fo fato tanti giafaldi* (*echafaults*) *et archi trionfali, donde se gli fasia Rapresentacione assai, che costarno più di dodes millia ducati.* (*Miscell. di St. Ital.*: Torino, vol. VIII, pag. 491.) Vedi poi negli *Annales Estenses* (*Rer. Ital. Script.*, XX, pag. 466-72) la lunghissima descrizione degli apparati fatti in varie città del Ducato a Borso d'Este nel 1452.

zione o il canto di una breve poesia.[1] Similmente nelle processioni, essendo necessario agli *Edifizj*, come chiamavansi, muovere insieme con tutta la turba dei devoti, e fermandosi essi brevi istanti soltanto dinanzi ai rettori dello Stato o della Chiesa per onorarli, non era possibile riprodurre se non un sol punto più essenziale del rammemorato avvenimento. Dobbiamo, dunque, credere che queste Rappresentazioni degli edifizj, use a darsi per la festa del San Giovanni traendole su carri, fossero fatte per mezzo di figure di legno, che per ordigni ed ingegni potessero esser mosse e variamente atteggiate, o anche con uomini immobili, che al fermarsi del carro in qualche luogo eseguissero una specie di pantomima. Nè muterebbe punto la natura di questi spettacoli lo aggiungervi che si fosse fatto di un canto o di una recitazione poetica, che meglio spiegasse

[1] Nella descrizione citata degli *Annales Estenses*, col. 471, leggi il madrigale recitato a Borso dalla Carità. L'ALLEGRETTI, *Diario Senese* (*Rer. Ital. Script.*, XXIII, pag. 770) così descrive la venuta di Pio II in Siena: *Ammaiossi tutta la strada del Duomo fino a porta a Camollia.... dove fu fatto un bellissimo apparato a guisa d'un coro d'angieli, ovvero un Paradiso: e quando Pio giunse in quel luogo, un angiolo discese di quel coro più abbasso, cantando certe stanze.* Nel 1492, andando il Cardinale de' Medici a Prato, *fra l'altre cose fatte dai Pratesi in suo onore, fu edificato alla Porta Fiorentina un grande e bello arco trionfale, secondo che richiedeva la figura di quello Misterio che si rappresentava: tra le quali figure due fanciullini in forma d'angioletti cantarono alcuni versi in laude ed onore del detto Cardinale. E ciò fatto, uno chiamato Ventura, male avventurato padre di Piero, uno de' sopra detti fanciulli, per fare qualche altro nuovo effetto che si richiedeva a quella Rappresentazione, poco accorto per la fretta, tagliò disavventuratamente un certo grosso canapo, onde pendeva quella parte della macchina, che sosteneva i detti fanciulli in forma d'angeli: per la quale cosa essendo essi rovinati molto da alto sopra certi ferramenti di quel grande edificio, caddono a terra morti, e tutti lacerati e guasti.* (NARDI, *Storia di Firenze*, lib. V, cap. 61.) Nell'apparato milanese descritto dal PRATO (*loc. cit.*), *Jove al giunger del Re disse a Marte le seguenti parole: Vedi, Marte, costui che di la guerra In tutto il mondo è l'onorato nume; Come Italia d'intorno stringe e serra E contradir alcun non li presume. Piglia Luigi per tuo duce in terra Che per tutto alzerai le regal piume: Et vinto il mondo con opre leggiadre Reggielo poi, come signore et padre.*

agli astanti il soggetto che avevano dinanzi agli occhi, senza esser ancora un dramma, ma porgendo così una forma di passaggio alla vera Rappresentazione drammatica.

Ma quali dovessero essere le *Rappresentazioni* della festa di San Giovanni, si desume da ciò che dice in proposito nella sua Storia manoscritta Matteo di Marco Palmieri, all'anno 1454. « Per San Giovanni (scrive egli) si mutò forma di festa, la quale era usata farsi, a dì 22 la mostra, a dì 23 la mattina la processione di compagnie, frati, preti e edifizj, la sera le offerte, il dì 24 il palio; e riordinossi in questo modo: cioè, che a dì 21 si facesse la mostra, a dì 22 la mattina la processione di tutti gli edifizj: e' quali detto anno furono e andarono come appresso dirò. A dì 22, nel principio mosse la croce di Santa Maria del Fiore, con tutti i loro cherici, fanciulli e rieto a loro sei cantori; secondo, le compagnie di Jacopo cimatore e Nofri calzajolo con circa trenta fanciulli vestiti di bianco, e angioletti; terzo, edifizio di San Michel Agnolo, al quale soprastava Iddio Padre in una nuvola, e in Piazza al dirimpetto a' Signori, fecero Rappresentazione della battaglia angelica, quando Lucifero fu co' sua agnoli maladetti cacciato di cielo; quarto, la compagnia di ser Antonio e Piero di Mariano, con circa trenta fanciulli vestiti di bianco, e agnoletti; quinto, l'edifizio di Adamo, che in piazza fe' Rappresentazione di quando Iddio creò Adamo e poi Eva, fe' loro il comandamento, e la loro disobbedienza infino a cacciarli di Paradiso, con la tentazione prima del serpente, ed altre appartenenze; sesto, un Moisè a cavallo, con assai cavalleria di principali del popolo d'Isdraello ed altri; settimo, l'edifizio di Moisè, il quale in Piazza fe' la Rappresentazione di quando Iddio li diè la legge; ottavo, più profeti e sibille con Ermes e Trimegisto e altri profetizzatori dell'incarnazione di Cristo; nono, l'edifizio della Annonziata, che fe' la sua Rappresentazione; decimo, Ottaviano imperatore con molta cavalleria e con la sibilla, per far Rappresentazione quando la sibilla li predisse doveva nascer Cristo, e mostrògli la Vergine in aria con Cristo in braccio; e avvenne

che essendo l'edifizio innanzi a' Signori, e scavalcato Ottaviano e salito in sull'edifizio sotto, ovvero nel tempio, per cominciare la sua Rappresentazione, sopraggiunse un Tedesco, che aveva solo in dosso una camicia molle, e appiè dell'edifizio domandò: Dov'è il Re di Roma? fu chi rispose: Vedilo quivi; e mostrògli Ottaviano. Lui salì in sull'edifizio: molti credevano fosse di quelli che aveva ad intervenire alla festa, e però non fu impedito. Lui prima preso l'idolo era in detto tempio, scagliollo in piazza; e rivolto a Ottaviano, che era vestito di velluto pagonazzo broccato di oro ricchissimo, el prese, fello capolevare sopra il popolo in piazza, e poi si appiccò per una colonna per salire a certi fanciulli soprastavano a detto tempio in forma di agnoletti; e qui sendo, sopraggiunsero circumstanti con mazze avevano in mano, e percotendolo gravemente, con difficultà lo volsono a terra; donde rittosi, e ingegnandosi risalire, percosso dalle mazzate di sotto e di sopra, fu vincto; undecimo, *templum pacis*, con l'edifizio della Natività per fare la sua Rappresentazione; duodecimo, un magnifico e trionfal Tempio per edifizio, nel qual Tempio ottangolare ornato di sette virtù intorno, e da Oriente la Vergine con Cristo nato, e Erode intorno a detto Tempio fe' la sua Rappresentazione; tredicesimo, tre Magi con cavalleria di più di 200 cavalli ornati molto magnificamente, vennono a offerta a Cristo nato; tralasciossi la Passione e Sepoltura, perchè non parve si convenisse a festa; decimoquarto, una cavalleria di Pilato, ordinata in guardie del sepolcro; decimoquinto, l'edifizio della Sepoltura, onde resuscitò Cristo; decimosesto, l'edifizio del Limbo, onde trasse i Santi Padri; decimosettimo, l'edifizio del Paradiso, dove messe detti Santi Padri; decimottavo, gli Apostoli e le Marie che furon presenti all'Assunzione; decimonono, l'edifizio dell'Assunzione di Cristo, cioè quando salì al cielo; ventesimo, cavalleria di tre re, reine, damigelle e ninfe, con carri e altre appartenenze al vivo; ventunesimo, l'edifizio del vivo e del morto; vigesimosecondo, l'edifizio del Giudizio, con barella de' sepolcri, Paradiso e Inferno, e sua Rappresentazione, come per fede si crede

sarà in fine de' secoli. Tutti i sopraddetti edifizj ferono sua Rappresentazione in Piazza innanzi a' Signori, e durarono in fino alle 16 ore ». [1]

Come si vede, questo primo nascimento del Dramma sacro fiorentino rammenta alquanto i carri di Tespi. L'*Edifizio* doveva essere una piattaforma ambulante, sulla quale salivano, giungendo innanzi ai Signori in piazza, gli attori che nella processione facevano mostra di sè precedendo a cavallo, quando già non vi stavano in qualche atteggiamento drammatico e mimico. Ognuno scorge ancora come qui si avesse una specie di Rappresentazione ciclica, e i diversi quadri animati, e talora parlanti, che si offrivano innanzi agli occhi dei rettori del Comune, tutti insieme formassero un composto, che poi si scioglierà in tante rappresentazioni speciali. La battaglia degli Angeli, la creazione di Adamo, la tentazione di Satana, la cacciata dal Paradiso, la consegna delle Tavole della legge a Moisè, i Profeti di Cristo, l'Annunziazione, Ottaviano e la Sibilla, la Natività, l'Epifania, il Sepolcro, la Resurrezione, la liberazione delle anime dei Patriarchi dal Limbo e la loro ammissione in cielo, l'Assunzione, il Contrasto del vivo e del morto, e il Giudizio finale formavano una catena di spettacoli, uniti da un sol concetto, che di qui a poco daranno argomento ciascuno ad altrettanti veri drammi, svolti secondo la narrazione de' sacri testi.

Altra notevole testimonianza sincrona di queste sacre pompe fiorentine la troviamo in un ricordo scritto da un di quei Greci che nel 1439 vennero in Firenze coll'imperatore Giovanni Paleologo: tanto più notevole, quanto dalle parole usate trasparisce un sentimento più che di stupore, di repugnanza, non solo pel trovare mescolate insieme cose sacre e profane, ed atti di pietà con esercizj di destrezza delle membra, ma anche pel solo ardire di sporre con azioni e travestimenti fatti e personaggi consacrati dalla fede. Il vecchio spirito iconoclasta spira da questa descri-

[1] CAMBIAGI, *Memorie istoriche riguardanti le feste solite farsi in Firenze per la natività di San Giovanni Battista*, ec.: Stamp. Granducale, 1766, pag. 65.

zione, quantunque l'autore rimanga vinto di meraviglia innanzi a spettacoli, ne' quali egli non sa bene distinguere la finzione dalla realtà, e che gli attestano arguto intelletto nell'immaginarli, industria novissima e magnificenza nell'eseguirli, gentilezza nel costume, senso ingenito dell'arte, opulenza della città. « Il dì 23 di giugno (scrive l'anonimo narratore) fanno una gran processione e una festa, a cui tutto il popolo concorre, ed operano in essa prodigj e quasi miracoli, o rappresentazioni di miracoli. Imperocchè risuscitano i morti; e il caporione sbaraglia i demoni; crucifiggono un uomo, come Cristo; e rappresentano la Resurrezione di Cristo; vestono alcuni uomini da Magi, e per via di uomini rappresentano la Natività di Cristo, con i Pastori, e la stella, e gli animali, e il presepio. Inoltre vanno a processione con istatue, e reliquie di Santi, e imagini, e croci preziose, precedendo sempre trombe e altri strumenti musicali. Che starò a dire qualmente rappresentarono Sant'Agostino per mezzo d'uno vestito da frate, e lo messero in alto venticinque braccia, e passeggiava intorno e predicava? Ma imitavano pure gli eremiti colla barba, e camminavano co' piedi di legno in alto, che era come un orrendo spettacolo. Ma ancora alcuni simulacri, parte sterminati, parte sublimi, vedemmo andare a spasso, come cosa dolorosa. Che dirò del gran San Giorgio, che rappresentava il miracolo del dragone? [1] Avendo fatto tutte queste cose il ventitrè di giugno, il dì 24 fecero mostra delle loro ricchezze, e messero in veduta oro ed argento in buon dato e vestimenti in gran copia, avendo nel giorno della festa consacrato nella chiesa del Precursore, prima quasi cento bandiere, e di poi da trenta castelli, di legno sì, ma di fattura splendida; e poscia ceri e fiaccole in abbondanza, e finalmente uomini che ritenevano in prigione, portanti corone e rami di olivo. Tutte poi queste cose si facevano con molta pompa, con flauti e trombe, ed ogni

[1] Il Lasca parlando ai *Sangiorgini*, cioè agli uomini della Compagnia di San Giorgio, ricorda loro *che 'l drago avete Ogn' anno da mandare a pricissione: Rime*, Firenze, Moücke, 1741, I, pag. 204; e anche pag. 77, 350.

altra sorta di onoranza: e si vedeva tutta Firenze in godoviglia, uomini e donne, e lo spettacolo era grande ed illustre. Ma la notte pure non era caliginosa, ma lucida e fiammeggiante da lumi. Non solo a basso, ma ancora in alto del tempio erano attaccate lumiere piene di cera, da cento libbre per ciascuna, e illuminavano tutta la notte. Queste cose essendo state celebrate da'Fiorentini, ci riceverono cortesemente a vedere questa festa ». [1]

Quegli uomini portati in giro stando su in alto, come stessero fra il cielo e la terra, e quegli altri che camminavano coi piè di legno, e riempivano di sacro orrore l'animo del greco ospite, Giorgio Vasari più minutamente ce li descrive nella biografia del Cecca. Al quale la pubblica fama attribuiva il merito di avere in questi ingegni perfezionato la invenzione prima dovuta a Filippo Brunelleschi, soprattutto coll'aver trovato le così dette Nuvole « che andavano per la città a processione ogni anno la Vigilia di San Giovanni », non che « le altre cose che bellissime si facevano ».

« Le Nuvole (scrive il Pittore aretino), che di varie sorti si facevano dalle Compagnie con diverse invenzioni, si facevano generalmente a questo modo. Si faceva un telajo quadro, di tavole, alto braccia due in circa, che in su le teste aveva quattro gagliardi piedi, fatti a uso di trespoli da tavola ed incatenati a guisa di travaglio. Sopra questo telajo erano in croce due tavole larghe braccia uno, che in mezzo avevano una buca di mezzo braccio, nella quale era uno stile alto, sopra cui si accomodava una mandorla; dentro la quale, che era tutta coperta di bambagia, di cherubini, e di lumi e altri ornamenti, era in un ferro a traverso posta o a sedere o ritta, secondo che altri voleva, una persona che rappresentava quel Santo, il quale principalmente da quella Compagnia come proprio avvocato e protettore si onorava, ovvero un Cristo, una Madonna,

[1] La narrazione trovasi in un Codice greco dell'Università di Torino contenente gli Atti del Concilio di Firenze, illustrato dal Pasini, *Catal. Cod. Taurinens.*, II, pag. 271. La traduzione è del Lami nelle *Novelle letterarie* del 1754, col. 177.

un San Giovanni e altro; i panni della quale figura coprivano il ferro in modo che non si vedeva. A questo medesimo stile erano accomodati ferri, che girando più bassi e sotto la mandorla, facevano quattro o più e meno rami simili a quelli d'un albero, che negli estremi con simili ferri aveva per ciascuno un piccolo fanciullo vestito da angelo; e questi, secondo che volevano, giravano in sul ferro dove posavano i piedi, che era gangherato. E di così fatti rami si facevano talvolta due o tre ordini d'Angeli o di Santi, secondo che quello era che si aveva a rappresentare. E tutta questa macchina e lo stile ed i ferri, che talora faceva un giglio, talora un albero, e spesso una nuvola o altra cosa simile, si copriva di bambagia e, come si è detto, di Cherubini, Serafini, stelle d'oro ed altri ornamenti. E dentro erano facchini o villani che la portavano sopra le spalle, i quali si mettevano intorno intorno a quella tavola, che noi abbiamo chiamato telajo; nella quale erano confitti sotto, dove il peso posava sopra le spalle loro, guanciali di cuojo, pieni o di piuma o di bambagia o d'altra cosa simile, che acconsentisse e fusse morbida. E tutti gli ingegni e le salite ed altre cose erano coperte, come si è detto di sopra, con bambagia, che faceva bel vedere, e si chiamavano tutte queste macchine, *Nuvole*. Dietro venivano loro cavalcate d'uomini e di sergenti a piedi in varie sorti, secondo la storia che si rappresentava; nella maniera che oggi vanno dietro a'carri, o altro che si faccia in cambio delle dette Nuvole, della maniera delle quali ne ho, nel nostro libro de'disegni, alcune di mano del Cecca, molto ben fatte e ingegnose veramente, e piene di belle considerazioni. Con l'invenzione del medesimo si facevano alcuni Santi che andavano o erano portati a processione, o morti, o in varj modi tormentati. Alcuni parevano passati da una lancia o da una spada, altri aveva un pugnale nella gola, ed altri altre cose simili per la persona. Del qual modo di fare, perchè oggi è notissimo che si fa con spada, lancia o pugnale rotto, che con un cerchietto di ferro sia da ciascuna parte tenuto stretto e di riscontro, levatone a misura quella parte che ha da parere fitta nella persona

del ferito, non ne dirò altro: basta che per lo più si trova che furono invenzioni del Cecca. I *Giganti*, similmente, che in detta festa andavano attorno, si facevano a questo modo. Alcuni molto pratichi nell'andar in su i trampoli, o come si dice altrove, in su le zanche, ne facevano fare di quelli che erano alti cinque o sei braccia da terra; e fasciatiglì e acconcigli in modo, con maschere grandi ed altri abbigliamenti di panni o d'arme finte, che avevano membra e capo di gigante, vi montavano sopra, e destramente camminando, parevano veramente Giganti; avendo nondimeno innanzi uno che sosteneva una picca, sopra la quale con una mano si appoggiava esso gigante, ma per sì fatta guisa però, che pareva che quella picca fusse una sua arma, cioè o mazza o lancia o un gran battaglio, come quello che Morgante usava, secondo i poeti romanzi, di portare. E siccome i Giganti, così si facevano anche delle *Gigantesse*, che certamente facevano un bello e meraviglioso vedere. I *Spiritelli* poi da questi erano differenti, perchè, senza avere altro che la propria forma, andavano in su i detti trampoli alti cinque o sei braccia, in modo che parevano proprio spiriti, e questi anco avevano innanzi uno che con una picca gli ajutava. Si racconta nondimeno che alcuni, eziandio senza punto appoggiarsi a cosa veruna, in tanta altezza camminavano benissimo. E chi ha pratica de' cervelli fiorentini, so che di questo non si farà alcuna maraviglia ». [1].

Questa descrizione del Vasari si riferisce certamente a tempi assai prossimi a quelli in che egli scriveva, come dimostrerebbe la menzione di Morgante, che verisimilmente non potè mostrarsi nella processione se non dopo il 1482: data della prima stampa del poema di Luigi Pulci. Il Cecca migliorò quello che aveva già inventato il Brunelleschi, e questi forse corresse ed accrebbe le invenzioni senz'arte e di pura pratica dei suoi antecessori. De' quali, se pur furono, poco fu il merito, e si perdè ogni memoria: e certo è, che una poesia descrittiva delle feste di

[1] Ediz. Le Monnier, V, pag. 39.

San Giovanni, datata dal 1407,[1] tace degli Edifizj e delle Nuvole, sicchè potrebbe credersi che ancora non fossero in uso. Tuttavia, da un quadernuccio di Ricordi di ser Giusto di Giovanni Giusti d'Anghiari si dovrebbe dedurre che nel 1402, nell'occasione che una Principessa napoletana andava moglie al Marchese di Ferrara e passava da Firenze, si facesse il 23 di giugno con massima solennità la processione degli Edifizj con più rappresentazioni, come anche nel 1408, per onorare un'Ambasceria francese, le Nuvole; e il Cecca in cotest'anno aveva ancora da nascere. Temiamo però assai che il Cambiagi[2] notando coteste date non sia caduto in grave errore: e almeno pel primo fatto, ciò è indubitato: dacchè la storia non ricorda altra Napoletana maritata ad un Estense, se non Eleonora figlia di Ferdinando e moglie di Ercole: e l'anno sarebbe non già il 1402, ma il 72. Or non sarebbe il caso di credere che anche il 1408 abbia a diventare un 78, o simile? Allora si capirebbe bene, perchè la citata poesia del 1407 taccia affatto di ciò che ancora non era inventato: e come il Vasari si accostasse al vero, riferendo le tradizioni riguardanti il Brunelleschi e soprattutto il Cecca.

Dalla processione di San Giovanni derivarono altri spettacoli consimili: e « se ne faceva non pure (dice il Vasari) nelle Compagnie ovvero Fraternite, ma ancora nelle case private dei gentiluomini: i quali usavano di far certe brigate e compagnie ed a certi tempi trovarsi allegramente insieme: e fra essi sempre erano molti artefici galantuomini che servivano, oltre all'essere capricciosi e piacevoli, a far gli apparati di cotali feste ».[3] In queste feste private si capisce come la parte drammatica si andasse staccando dalla cerimonia religiosa e per conto proprio svolgendosi; senza che, i quartieri di Firenze presto fecero, ciascuno per proprio conto, una processione imitata da quella di San Giovanni, che era omaggio e sollazzo di tutta la città: e Santa Maria Novella scelse per sua festa particolare il dì di

[1] Cod. Magliabech. Strozz., cl. XXV, n. 561, e cl. XXVIII, n. 100.
[2] *Op. cit.*, pag. 62, 63.
[3] Vasari, *Vita del Cecca*, V, pag. 36.

Sant'Ignazio; Santa Croce quello di San Bartolommeo o, alla fiorentina, San Baccio; Santo Spirito quello dello Spirito Santo; e il Carmine l'Ascensione del Signore e l'Assunzione della Madonna, ciascuna gareggiando insieme, e tutte poi con la processione di San Giovanni.[1] Così il Dramma sacro ebbe principale impulso in Firenze dalle Compagnie spirituali, come presso a poco da simili congreghe artigiane insieme religiose ebbe vita in Francia, in Spagna, in Inghilterra, in Germania, e come già era avvenuto nell'Umbria. Degli *Ingegni* che allora s'inventarono per render più splendide queste feste, ragioneremo più innanzi: intanto ci basti aver veduto come un grande, nuovo, applaudito dispiegamento della forma simbolica traesse seco quasi di necessità l'aggiunzione della forma drammatica; sicchè quando ai due elementi fu data equa parte nello spettacolo, si avesse la *Sacra Rappresentazione*.

E che a Firenze massimanente spetti la lode di aver insieme congiunte la forma mimica colla parlata, il genere simbolico col rappresentativo, per farne nascere una maniera nuova di dramma, nonchè dal fatto che in appresso i Fiorentini furono qua e là chiamati per l'Italia a dirigere Rappresentazioni di sacro argomento, si desume anche dal considerare come allora e poi in tutta quasi la Penisola le commemorazioni religiose fossero muta pompa, e la parola vi si unisse soltanto a dichiarazione degli atti e del soggetto. Nè spiacerà al lettore vedere ciò raffermato con qualche notabile esempio delle feste religiose fatte in cotesta età fuori di Firenze, e massimamente colle descrizioni che il compilatore dei *Commentarj* di Pio II ci lasciò della traslazione del capo di Sant'Andrea apostolo, fatta in Roma nell'aprile del 1462, e della processione del *Corpus Domini* celebrata poco appresso in Viterbo con straordinaria pompa.

« In molti luoghi (così la prima descrizione) si vedevano rappresentazioni figurate: fanciulli in forma di angeli, dei quali alcuni dolcemente cantavano, altri suonavano organi: nessun istrumento dell'arte musicale mancava, e le lodi dell'Apostolo echeggiavano per l'aria. Oltre a ciò forti

[1] VASARI, *Op. cit.*, V, pag. 37.

uomini, e diverse cose qua e là meravigliosamente sospese attraevano gli sguardi degli spettatori. Se non che tutti i suoi uguali ed inferiori sorpassò Melchiorre, procuratore dei Cavalieri di Rodi, uomo dotto e dabbene, il quale, eretto un altare innanzi alla porta di casa sua, bruciò molti incensi, procurò ornamenti varj, e cantori e suonatori di flauto, onorando con dilettevoli e diverse armonie il trasporto delle reliquie dell'Apostolo. I Cardinali che in quella strada abitavano, tutti appararono suntuosamente a festa le loro case. Lo Spoletano, quantunque assente, essendosi egli recato alla sua chiesa per soddisfare il proprio obbligo colle sue pecorelle durante la Settimana Santa, lasciò tuttavia in casa alcuni ministri, i quali coprirono la piazza adiacente di drappi e ornarono assai leggiadramente le pareti; ma ei fu vinto da Alano, cardinale di Santa Prassede, chiamato l'Avignonese, il quale abitava in Campo di Fiori, dove sono ora i palazzi degli Orsini edificati dal cardinal Portuense in terreno non proprio con ingente spesa. Alano, adunque, eretto un altare nel fôro, e copertolo di drappi dorati, e bruciati molti profumi, rivestì anche le altissime mura del suo palagio di quei preziosi ornamenti, che provengono da Arras, città della Francia. Ma Rodrigo (Borgia) vice-cancelliere superò le spese, gli sforzi e le prove di tutti gli altri. Egli fregiò le sue case, che altissime ed amplissime aveva costruite nel suolo della Zecca Vecchia, di ricchi e mirabili drappi: eresse inoltre un altissimo padiglione, dove sospese molte e varie meraviglie: e non solo le sue proprie, ma anche le vicine case adornò in modo, che la piazza all'intorno sembrava quasi un paradiso, piena com'era di soavi suoni e di canti, oppure una casa splendida per abbondanza d'oro, come narrano fosse quella di Nerone. Non pochi poetici componimenti scritti di fresco da eletti ingegni si vedevano appesi alle mura: e questi componimenti in lettere assai grandi contenevano le lodi dell'Apostolo e di Pio pontefice ».[1]

Più pomposo spettacolo dovette essere l'altro della viter-

[1] Pii Secundi P. M., *Commentar. rer. memorabil.*: Romae, 1584, lib. VIII, pag. 365.

bese processione, e per la mescolanza di qualche imperfetta forma drammatica, più importante al nostro scopo. « Avvicinandosi la solennità del Santissimo Corpo e Sangue di Cristo, che in ciascun anno si suol celebrare con somma popolar devozione e con pietà singolare in tutto l'orbe cristiano, stabilì il Pontefice che si festeggiasse con pompa di grandissimo onore e con la massima venerazione. E prima di tutto, a causa di questa festa, ordinò il Pontefice che la via, la quale partendo dalla Rôcca e traversando la città conduce alla Cattedrale, fosse liberata dagli sporti[1] e dai palchi che l'ingombravano, e dai portici di legno che la deformavano, e fosse ridotta alla sua pristina bellezza. Furono, così, atterrate tutte le prominenze che impedivano la vista delle vicine case, e la strada riacquistò in ogni parte la sua propria misura. Fu restituito al pubblico tutto ciò che per avventura fosse stato usurpato, nè si sopportò che una parete eccedesse un'altra, od un tetto altro tetto. Venne inoltre dato ordine ai Cardinali che ciascuno si scegliesse una parte della via da ricoprire con panni ed ornare. Le parti che restarono fuori furono distribuite tra i Vescovi e gli altri Curiali. Alcuni de' Cardinali si presero il carico di adornare le case e le mura. Il Pontefice poi, nel cimitero di San Francesco, luogo amplissimo innanzi al vestibolo della Chiesa, costruì un magnifico tempio con drappi di diverso colore, avendo fatto innalzare in brevissimo spazio di tempo delle travi, e adoperatovi gran quantità di funi. Eresse ancora un altare, dalle cui pareti pendevano ricchissimi arazzi, e vi pose su molte mirabili cose, che valsero ad attirare gli occhi degli spettatori. Il vestibolo fu adornato di serici ed aurei panni. Non lungi era la camera e il purpureo letto,[2] e antiche storie conteste di seta, di lana e d'oro, e immagini di uomini illustri e forme svariate di animali. Molti

[1] Il testo ha *moenianis*, che un Romano tradurrebbe a dirittura: *li mignani*. Niccolò Della Tuccia, *Cron. di Viterbo* (in Ciampi, *Cronach. e Statuti di Viterbo:* Firenze, Cellini, 1852, pag. 84), dice: *proferli*.

[2] Anche il Della Tuccia, *loc. cit.: un gran letto trionfale coperto di velluto cremisino*.

archi di fiorita ginestra e mirto e lauro furono con mirabil lavoro condotti dalla Rôcca fino alla fonte, che è nel piano dopo il declivio. La via fu tutta cosparsa di fiori, e vicino al tempio innalzato un arco trionfale: e le immagini delle Virtù Cardinali, e le insegne agitate dal vento e i pinti tappeti e i fiori coprivano le muraglie. Il Pontefice coi Cardinali e tutto il Clero, in mezzo a una gran calca di popolo, celebrò i primi vespri della festa nel tempio che aveva eretto, essendo alto ancora il sole: i cui raggi penetrando oltre le pareti di lana, e come arco baleno pigliando varj colori, dettero al tempio un aspetto di aula celeste e di dimora del Sommo Re. Nè altro infatti parve se non un Paradiso quando i cantori, quasi angeli, intuonarono dolci canti. Lumiere poi disposte con mirabile artificio imitavano le stelle celesti, e ora si udivano soavi melodie di voci umane, ora deliziosi accordi di musici strumenti. Il dì appresso, al far dell'alba, il Pontefice dalla Rôcca quivi ritornò solennemente coi Cardinali e i Vescovi e con tutti quei della Curia: e avendo levata dall'altare la sacratissima ostia, prese la via verso la Cattedrale. Vi era gran folla di popolo, che o per l'indulgenza, poichè il Pontefice aveva promesso la remissione plenaria dei peccati a tutti i presenti, o per lo spettacolo, era accorsa dalle vicine borgate. Ogni piazza era piena, ed ogni via gremita di uomini e di donne e di bambini: così che il passare riusciva difficile al Pontefice stesso e al corteo. Si passò quindi attraverso la calca, non senza fatica ed affanno. Dove finivano gli ornamenti apprestati dal Pontefice, cominciavano quelli dei cardinali Rotomagense, Costanziense e Lebreteo: i quali, secondo il costume del loro paese, ricoprirono le mura dei panni chiamati arazzi, costruirono altari ricchi d'argento e d'oro, e vi bruciarono molti incensi. Oltre costoro, i Referendarj appararono le loro case; sopra un altare su in alto posero un giovane che rassomigliasse la figura del Salvatore e sudasse sangue, e dal fianco aperto ne empiesse un calice. Vi aggiunsero, inoltre, fanciulli alati, che quasi angeli cantassero versi eroici o elegiaci, composti da dotti ingegni.[1] Prese il posto dipoi il

[1] Il Della Tuccia: *Lì era un giovane tutto nudo, ornato come*

Cardinal di San Sisto, il quale nella dignità del suo grado religioso, raffigurando l'ultima Cena del Signore, rappresentò il Salvatore coi Discepoli, e l'istituzione del Santissimo Sacramento, a memoria della Passione e a perpetua difesa dell'uman genere dalle insidie dei demonj; rappresentò inoltre Tommaso d'Aquino in atto quasi di ordinare l'officio di tanta solennità. Appresso, il Cardinal Mantovano coprì un lungo tratto di via, e l'adornò di nobilissime storie, che tessitori abilissimi avevano dipinte in ricchi panni. Dopo di lui veniva il Cardinal Portuense, negli apparati del quale un gran drago e molte facce di maligni spiriti pareva minacciassero qualcosa di tremendo. Ma un milite in armi, che faceva le parti di Michele Arcangelo, troncava al primo il capo, e tutti i diavoli precipitosamente rovinarono latrando; un panno, quasi nube rosseggiante, copriva il cielo, e le pareti un cuojo adornato di ricchi fiori, secondo il costume andaluso. Aveva anche innalzato un altare, dopo di lui, il Cardinal Niceno, e vi aveva posto fanciulli che cantassero a similitudine di angeli. Molte e molte are fumavano dappertutto; i sacerdoti in varj punti compievano le divine funzioni, e i sacri arredi e quante erano in città sacre reliquie si ammiravano sulle are ricoperte d'oro e d'argento. Dopo il Niceno veniva lo Spoletano, i cui ornamenti terminavano due archi artificiosamente composti di fiori e di verdi fronde. In mezzo un sacrario, un altare, una gran quantità di profumi e un coro di giovani che cantavano. E la vista dei muri e del cielo era tolta da un panno di svariati colori, che chiamano sajo. Quindi si passava al-

quando Cristo risuscitò, con la bandiera in mano, e pareva spargesse il sangue dal suo costato, e cantò certi versi appartenenti alla nostra fede: e due fanciulli di Ser Rosato nostro cittadino, vestiti a modo d'angeli, ogn' un da per sè, cantava versi a commendazione del Papa, e sopra quello altare erano altri putti belli, vestiti come angeli con ale d'oro. Il Papa si fermò ad udire detti canti. Poi gionse a San Matteo in Sonza. In quel luogo un frate, vestito a modo di San Vincenzo, sopra un altare cantò certi versi, quali detto Papa similmente volse udire. Gionto poi all'osteria del Cappello, altri giovani simili cantavano dolcemente. E così dirimpetto a casa Petruccio, con suoni e canti in detto modo.

l'apparato del Vice-cancelliere, settantaquattro passi distante; una cortina purpurea ricca di ostro racchiudeva simulacri e storie figurate, una stanza adorna, un letto prezioso ed un fonte, che versava per parecchie cannellette non pura acqua, ma ottimi vini. Avvicinandosi il Pontefice, gli si fecero innanzi due Angioletti, che cantavano soavemente: i quali dopo aver venerato in ginocchio l'ostia divina, e salutato il presule, tornarono addietro verso la cortina, e cantarono ad alta voce: *Attollite portas, principes, vestras, et introibit rex Pius Dominus mundi.* Dal di dentro, cinque Re in apparato magnifico e una coorte di armati parea impedissero l'entrata: i quali, uditi gli Angioli: *Et quis est iste Rex Pius?* risposero. E gli Angioli, a cagione del Sacramento, che Pio nella solenne pompa portava, dissero: *Dominus potens in orbe.* Alle quali parole rimossa la cortina, fu aperto l'ingresso, e insieme risuonarono le trombe e gli organi ed infiniti musicali strumenti; e i Re, inchinando il Pontefice, con voce chiara e dolce recitarono alternamente eroici versi in lode sua. Per via si fece innanzi al Pontefice un uomo selvaggio, menandosi dietro un leone in catene, col quale spesso andava lottando.[1] In alto era un ricco coperto di panni per tutta la piazza, che è attorno al ponte. Sventolavano vessilli, ne' quali si vedevano le insegne del pontefice Callisto e del Borgia, già prefetto della città. Dei padiglioni, non meno ricchi per la materia che per il congegno e l'arte, stavano dalle parti: i quali non solo gli occhi della turba ignorante, mā fermavano quelli dei sapienti, e ne pascevano lo spirito. In fondo, uomini armati occupavano un arco trionfale, edificato a mo' di rôcca, ed essi con strumenti di bronzo, imitando il tuono, ispiravano grave timore a quanti passavano. Il Cardinale di Santa Susanna aveva coperto con un panno di color celeste, imitando il vero, quel pezzo di strada che gli era toccato dopo il Vice-cancelliere, e vi aveva impresso stelle d'oro, oltre l'appre-

[1] Il Della Tuccia: *Gionto alla fontana di Santo Stefano, trovò in piazza intorno alla fonte dodici omini vestiti d'erba a modo d'omini selvatici, e come leoni e orsi: nel qual luogo fu fatta gran festa, e così al Canto de' Bonelli.*

stamento di un fonte di vino bianco abbellito di fiori, di un altare profumato, e di statue che pareva ridessero e cantassero, intanto che un coro con voci vere e musici strumenti ricreava le turbe. Niccola cardinal Teanense per compiacere al Pontefice bramoso di egregie cose, da Pistoja dond'era originario, chiamò giocolieri e fanciulli che dolcemente cantassero. A costui toccò la piazza, intorno alla quale abitavano i magistrati della città. Questa coprì egli di tela di color bianco e celeste, e l'adornò di tappeti da ogni parte, e fabbricò moltissimi archi, vestiti di verdeggiante edera e svariatissimi fiori; nè vi fu colonna, sovra cui non fosse un giovinetto in sembiante d'angelo. Diciotto furono i fanciulli che, nel volto, nella voce e nell'abito imitavano la natura degli Angeli, e che con soave canto alternamente dicevano i carmi ordinati. [1] In mezzo al fôro alzò un sepolcro, ad immagine di quello in che la vita nostra per noi dormì nel Signore. Soldati in arme, oppressi dal sonno, giacevano come morti, e gli Angioli stavano vigilanti che non si violasse il talamo dello Sposo Celeste. Essendo in questo luogo giunto il Pontefice, ecco a un tratto, come volasse dal cielo, calare per una fune un vaghissimo fanciullo, alato come Angelo, che con volto serafico e voce divina e col cenno salutò il presule, e cantando un inno annunziò subito la futura resurrezione del Salvatore. Allora si fa silenzio, e si porge ascolto con immensa gioja, come se si trattasse di un fatto vero, e quegli fosse proprio un nunzio celeste. Appiccato il fuoco a polveri preparate in un vaso di bronzo, si udì come un tuono, che svegliò i militi dormienti e li riempì di stupore. E quegli che rappresentava la persona del Salvatore, di subito si offrì agli occhi di tutti; uomo rosso, di statura e di età somigliantissimo a Gesù, portava in mano il vessillo della croce ed era adorno di diadema. Mostrava egli le vive cicatrici delle ferite, e cantava in versi volgari la salute arrecata al popolo

[1] Il Della Tuccia: *Gionto alla piazza del Comune, nel luogo ornato per il Cardinal di Tiano, trovò le quattro Virtù Cardinali, cioè garzoni vestiti in ciò, e dodici Angeli, ognuno da per sè, sopra dodici colonne con le torce in mano accese, e tutti cantavano.*

cristiano.[1] Dopo il Teanense, il Cardinale d'Avignone innalzò un altare non dispregevole, e abbellì con fasto francese il suo pezzo di strada. Il Cardinal di Pavia tirò un cielo di quattro colori, mise ai lati padiglioni di arazzi, fece alzare archi di fiori, e collocò di qua e di là molti fanciulli a modo di Angeli, i quali tenendo in mano ceri ardenti onorassero il Divino Sacramento.[2] Dipoi si trovavano più semplici ornamenti: fiori e fronde e verdi rami in luogo di padiglioni, e coperture che indicavano meno ricchi padroni:[3] comecchè mai non mancassero in verun luogo altari e sacerdoti in veste sacra, e voci di cantori e profumi d'incensi. Ambrogio da Siena, cortigiano del Papa, davanti alla casa che abitava, parò la via con miglior cura, intercettando la luce del sole e ricoprendo le pareti, e si ingegnò di mettersi alla pari coi maggiori. Il Cardinal d'Artois dal ponte di pietra, che congiunge le due parti della città, fino alla piazza della chiesa maggiore coprì la via di tela fatta venire testè da Firenze, e di lana inglese di colore tra il rosso e il bruno. Rinforzò i lati della via, a spese della sua città; di qua e di là innalzò travi fermate con funi, dalle quali pendevano padiglioni, apparendo più basse le case circostanti. Il Cardinale dei Quattro Santi Coronati coprì tutta la piazza, che si allarga ampiamente davanti la chiesa cattedrale, alzando grandi travi e legandole con funi, sicchè la abbellì di ricche meraviglie. Alzò un altare in luogo opportuno, e alla destra il trono pontificale e i seggi dei Cardinali: a sinistra i sedili dei Vescovi, dei Protonotari e degli Abati: fu inoltre costruita una cappella simile

[1] Il Della Tuccia: *In piè di detta piazza un giovane, come un Angelo, si mosse dall'archi, e sopra certe funi venne in mezzo la piazza, ov'era un certo monticello, e cantò certe stanzie; e v'era un bel sepolcro, dal quale uscì un giovane in simiglianza di Cristo resuscitato, e l'Angelo tornò onde s'era partito. Alle quali cose il Papa si fermò, e pigliò gran piacere.*

[2] Il Della Tuccia: *E poi gionto alla Mercaria, trovò trentasei giovani con torce accese.*

[3] Il Della Tuccia menziona le Arti dei tavernari e albergatori, dei notari, dei mercanti, degli speziali, dei sartori, della lana, i giudei, l'Arte dei calzolari, e i preti.

a quella del Palazzo Apostolico. Da una parte della piazza in luogo eminente venne posto il sepolcro della gloriosa Vergine Maria, e alla sommità delle case si apriva l'aula del Re del cielo, ove Dio sedeva nella sua maestà, con cori di Angeli, Santi e stelle ardenti e gaudj della superna gloria, espressi in modo meraviglioso. La funzione fu fatta con somma pietà del popolo; il Cardinale di San Marco celebrò la Messa, il Pontefice benedisse il popolo. Quindi un giovanetto in forma angelica con soavissimo canto predisse l'Assunzione della Vergine. Si aprì subitamente il sepolcro, e ne uscì una giovinetta bellissima, che sostenuta dalle mani degli Angeli lasciò cadere la cintura: quindi piena di gioja, dolcemente cantando, fu assunta in cielo. E ad essa venendo incontro il Figliuolo, padre insieme e signore, la baciò in fronte, e presentandola all'Eterno Padre, la collocò alla sua destra. E allora un cantare delle schiere dei celesti spiriti, un toccare di magici strumenti, un rallegrarsi, un gestire, un riso di tutto il cielo. [1] E così fu posto fine alla solennità, nella quale la meraviglia massima fu ciò che prepararono i cortigiani del Papa: un uomo che rappresentava Cristo, coperto le vergogne, il resto tutto nudo, con corona di spine al capo e croce sulle spalle, e che pareva sudasse sangue. Fu menato in carro con gran pompa dalla chiesa di San Francesco alla Cattedrale: e mentre si celebrava la Messa e si rappresentava l'Assunzione della Madre del Signore, stette sempre immobile come statua. Ma non entrando tutto il popolo nella piazza, ordinò il Pontefice che si scendesse nei prati che erano dietro il Palazzo Pontificio, e quivi benedì di nuovo la moltitudine dalle finestre, e dètte l'indulgenza plenaria dei peccati. Quest'onore fece Pio al Divinissimo Sacramento del Corpo e Sangue di Nostro Signore Gesù Cristo: e finita la solennità,

[1] Il Della Tuccia: *Cantata la Messa, fu fatta una Rappresentazione di Nostra Donna quando andò in cielo, e andò sopra un ingegno da basso in alto, che pareva come il Paradiso, con Angeli, soni e canti, e dui Angeli discesero in terra cantando; e la Vergine Maria entrò in mezzo di loro, e lassò la centura a San Tomaso, e poi se n'andò in cielo.*

pranzò col Cardinale dei Quattro Santi Coronati, che abitava la casa stessa del Pontefice. Il vecchio palagio, che i Pontefici Romani già edificarono, quando di frequente si recavano a Viterbo, fu congiunto colla chiesa maggiore. Le sale da pranzo e le camere erano degne di un principe: il Cardinale aveva tutto abbellito magnificamente: i padiglioni erano assicurati ad altissime vôlte, cosicchè avevasi molta luce e gradito prospetto. Nel mezzo era una marmorea fonte, che da più zampilli mandava abbondanti e chiarissime acque. Questa fonte fu decorata d'oro e d'argento, e dinanzi alle porte appesi preziosi arredi, che contenevano storie degne di ricordanza, e mostravano l'ingegno nobilissimo dell'artefice. Preparò il Cardinale un convito, quale sogliono apprestare i Re, e trattenne a pranzo varj Cardinali, usando vasi di argento e d'oro di gran peso. Vi furono lire e cantori; nè cosa alcuna che potesse desiderarsi mancò in questo convito. Graditi colloquj e sali pieni di urbanità fecero sembrare le ore più brevi. Dopo il desinare, essendosi il Pontefice alquanto riposato, come aveva in uso, accompagnato dal Collegio ritornò in sulla sera alla Rôcca per la via dond'ora venuto. Tutti quelli che in tal giorno entrarono in Viterbo e videro tante maraviglie e tanto apparato di cose, andando per città credettero di esser venuti non ad umane abitazioni, ma al vero domicilio dei Santi, e dissero di aver mirato, pur vivi ed in carne, la immagine della patria celeste ».[1]

Certo non potrebbe immaginarsi maggiore sfarzo di quello sopra descritto; ma ognun vede come la parola vi abbia piccola parte, e serva soltanto a dichiarazione maggiore dei suntuosi apparati. Nè a ristringere in sì angusti confini la parola doveva aver poca efficacia nella rimanente Italia la rozzezza degl' idiomi provinciali: quando invece quel di Firenze da gran tempo erasi addestrato ad ogni significazione: cosicchè non dovesse riuscirgli difficile di prender sempre maggior luogo negli spettacoli sacri, e provarsi anche al dramma.

[1] *Op. cit.*, lib. VIII, pag. 384 e segg. Cfr. Bussi, *Istoria della città di Viterbo:* Roma, Bernabò, 1742, pag. 262 e segg.

Quando ciò avvenisse e per quali impulsi, or ora vedremo: intanto non sapremmo terminare questa parte dei nostri studj, senza fare un singolare raffronto tra la origine della Sacra Rappresentazione e quella degli *Autos Sacramentales*. Nacque la prima in Firenze in occasione della solenne processione di San Giovanni; gli altri in Spagna per quella del *Corpus Domini*, come suo proprio séguito e compimento. Tutta Firenze si preparava gran tempo innanzi a cotesta solennità annuale, si ornava sfarzosamente, e mescolava insieme cerimonie sacre con profani sollazzi: e altrettanto facevano le città spagnuole. Sfilavano nella processione di San Giovanni i carri che portavano gli Edifizj, e gli altri detti *Ceri*, carichi di offerte al Patrono: i quali ciascun'Arte e Gonfalone faceva a gara per rendere più adorni, confidando nell'industria dei migliori maestri, perchè riuscissero nuovi e magnifici; e così anche nella processione spagnuola parte principalissima erano i carri: tanto che con altro nome si designava come *Fiesta de los carros*. Il drago di San Giorgio trova ragguaglio assai esatto nella *Tarasca*, mostro marino dal corpo di serpente, che mosso da uomini nascosti nel ventre capace spaventava insieme e rallegrava gli spettatori; al medesimo modo come i *Giganti* e le *Gigantesse* fiorentine si riscontrano coi *Gigantones* spagnuoli. Questa simiglianza, però, è ella fortuita, od havvi imitazione dall'una parte o dall'altra? A noi pare che debba escludersi ogni efficacia di esempj alieni in ciò che riguarda la colleganza della Processione col Dramma e lo svolgimento di questo da quella: chè nei due paesi può esser ciò avvenuto per ragioni spontanee, senza che l'uno si studiasse d'imitar l'altro; ammettiamo anche che lo spettacolo sui carri, passeggiati per le città, e che troviamo inoltre pur in Inghilterra, [1] non sia dovuto ad alcuna imitazione; ma quanto a certe forme particolari e non necessarie, come sono qua il Drago e là la Tarasca, e in ambedue i luoghi i Giganti, e'ci pare non difficile che l'un paese servisse di esempio all'altro: e poichè ci sembra — pronti tuttavia a ricrederci, quando al-

[1] Ebert, *Artic. cit.*, pag. 68.

tri ci mostrasse l'error nostro — che la menzione storica dei mostri mischiati alla processione trovisi in Spagna posteriormente al tempo in che appajono quelli in Firenze, diremmo che del modo, onde celebravasi la festa principale del glorioso Comune toscano, dovesse giungere la fama in un paese, che al nostro era unito allora per tanti vincoli di commerci, e, pur troppo, ormai anche di soggezione politica e di militare preponderanza.

XVII.

La Sacra Rappresentazione in Firenze nel secolo XV.

Difficil cosa ci sembra affermare quando avvenisse che la Rappresentazione muta cedesse il luogo alla Rappresentazione drammatica; dappoichè ciò dovette accadere gradatamente e non per subita mutazione: e le brevi prosopopee di alcuni personaggi e i dialoghi compendiosi tratti dai Testi Sacri dovettero naturalmente precedere quel più ampio svolgimento, al quale il nostro genere teatrale giunse dappoi. È poi anche da osservare, come per la nuova aggiunta allo spettacolo di un'azione sempre maggiormente allargata, non però cessasse mai nei Fiorentini l'antico amore a codeste feste tradizionali: nè l'ampiezza inusata ch'ebbe in recinti apposta il Dramma sacro, interrompesse del tutto il corso delle Rappresentazioni figurate, già congiunte ab antico alle processioni. [1]

[1] Vedasi, ad esempio, nel *Diario* manoscritto di Antonio da San Gallo la descrizione delle feste del San Giovanni pel 1549: *Medesimamente l'antivigilia di San Giovanni Batista, advocato della nostra città, si fece una bella processione, et di molte belle cose. Tra esse fu una Compagnia che si chiama Sant'Angiol Raffaello che fece l'abbattimento di David con Golia, e David era sopra a uno trionfo, e recitò e' sotto versi avanti la porta del palazzo di Sua Ecc., et così lui stava a udire a una finestra del palazzo, e sentiva benissimo.* Seguono un madrigale cantato e alcuni sciolti recitati, contenenti una prosopopea di David. *E così finito di recitare, seguì tutto l'ordine della pro-*

Non errerebbe però molto chi circa la metà del secolo XV trovasse in Firenze quelle particolari condizioni, che dovevano dar efficace impulso al nascimento della nuova forma drammatica. Sotto la maggioranza di quella famiglia, che parve assumere a proprio vanto la liberale protezione di ogni arte, e che, senza troppo farlo vedere, mutò e innovò ogni cosa in Firenze, facendosi così stabile fondamento a futura dominazione, è molto probabile che si pro-

cessione di preti e frati, de' quali non fo mentione, perchè ogni anno si vedano, ec. Solenni sopra tutte le altre pare fossero le processioni di San Giovanni per gli anni 1576 e 77, come si vede dai rari libercoli: *Descrizione de' trionfi mandati per i giovani della Compagnia di San Bastiano nella processione di S. G. B. nell' inclita città di Fiorenza il dì XXIII di giugno* 1576: in Fiorenza, ad istanza di Giovanni Wolfio inglese. — *Descrizione dell'ordine della processione fatta la vigilia di S. G. B. l'anno* 1577: Firenze, Dini, 1577. — *Descrizzione dei trionfi mandati nella processione di S. G. B. l'anno 1577 nell' inclita città di Firenze dalle Compagnie di San Bastiano, di San Giorgio e di San Giovanni Evangelista:* in Firenze. — Da quest'ultimo libercolo si vede che la processione era in massima parte una cavalcata, con putti ben vestiti aventi *pitaffi* in mano; per esempio: *sopra un cavallo tutto pallido e magro l'effeminato Anticristo pallido e smunto per la sua libidine e sfrenataggine, e per la Morte che sopra di lui sedeva.* Indi un giovane vestito di rosso sopra un cavallo morello covertato di nero con questo pitaffio: *Flagellum Dei;* poi un carro, con sopra la palla del mondo con quattro Angeli *col sembiante piuttosto di demoni:* e il primo portava in mano il fuoco, il secondo il coltello, il terzo dei serpenti, il quarto delle spighe vane. In ultimo un carro con una nugola, e sopra di essa l'unigenito Figliuol di Dio, con Cherubini attorno e un concerto di canti e suoni. Ciò faceva la Compagnia di San Bastiano: venivano poi le Rappresentazioni e i carri di quella di San Giorgio; e prima un drago che buttava fuoco dalla bocca, dalla coda e da altre parti: dietro seguiva la figliuola del Re di Libia nomata Alessandrina, sopra una chinea bianca, vestita da regina suntuosamente con quattro staffieri, con una penna tutta fiorita. Più dietro le Grazie, i Sette Doni dello Spirito Santo, la Sapienza, la Lussuria, l'Intelletto, la Gola, il Consiglio, l'Avarizia, la Fortezza, l'Accidia, la Scienza, l'Ira, la Pietà, l'Invidia, il Timor di Dio, la Superbia, ec. In ultimo San Giorgio sur un cavallo morello, con abbigliamenti di velluto ricamato con perle, trinato d'oro, con pennoni, tutto armato d'armatura dorata, con sopravveste di teletta, in capo berretta di velluto, con diadema, e sei staffieri a piedi con la sua livrea. Seguivano poi i trionfi ed apparati della Compagnia del Vangelista, ec.

ducesse anche questa trasmutazione del Dramma simbolico in recitato. E invero, come allora tutte le fila della politica d'entro e di fuori si raccolsero nelle mani dei Medici, così anche stava in quelle la guida suprema e la norma dei sollazzi cittadineschi e delle pompe, onde ogni giorno era più vaga la Città del fiore. Col loro danaro si alzavano palazzi e conventi, e dentro vi si raccoglievano antichità e libri; nei loro giardini si radunavano gli artisti; alle loro cene accorrevano i poeti; bandivano essi giostre e giuochi del calcio, concorsi poetici [1] e feste religiose; la clientela politica del palazzo era resa più gagliarda da quella, a che avevan saputo arrecare colla loro magnificenza i sommi artisti delle umili botteghe. Di Lorenzo, che fu il più grande della famiglia, e se non il migliore, certo il più fortunato, dice il Vettori che non istudiò in altro se non in ridurre gli uomini alle arti e ai piaceri, e il Savonarola a lui alludeva parlando del tiranno, che *occupa il popolo in spettacoli e feste, acciocchè pensi a sè, non a lui;* ma ei vi era tratto forse per egual modo e da consiglio di politica avvedutezza e dall'indole sua prona alla voluttà, affinata però e nobilitata da naturale senso del bello. Ond'è che Firenze a' suoi tempi vide nascere, o crescere più rigogliose, molte forme di costume e molti generi di poesia: dai trionfi e dalle mascherate per le vie ai simposj platonici di Careggi; dal canto carnescialesco e dalle ballate a rigoletto [2] alle Sacre Rappresentazioni. [3] Delle quali cose, gran parte era già innanzi al Magnifico, ma ancor rozza e volgare, [4] e da lui ricevette nuovo splendore: come se la

[1] Il *Certame coronario* sul tema dell'amicizia tenuto in Santa Maria del Fiore, l'anno 1441, dove presero parte otto poeti, le cui rime trovansi in molti Codici fiorentini, e nelle *Opere* di L. B. Alberti, ediz. Bonucci, vol. I, pag. CLXVIII-CCXXX.

[2] Lorenzo fu anche inventore di balli, e Guglielmo Ebreo pesarese registra nel *Trattato dell'Arte del ballo* (Bologna, Romagnoli, 1873) due danze basse, la *Venus* e lo *Zauro* (pag. 65-69) *composte per Lorenzo di Piero di Cosimo de' Medici.*

[3] Sugli spettacoli dati da Lorenzo alla città, vedi Naldi, nei *Carmina ill. Poet. ital.*, VI, 436.

[4] Dice il Lasca nella *Prefazione* ai *Canti Carnescialeschi: Que-*

potenza artistica e la varietà di usanze e la giocondità del vivere, onde Firenze aveva in sè il germe fin dai tempi anteriori, dovessero servire ad ornamento di una sola età e di una famiglia sola, e la gajezza spensierata e il facile appagamento dei desiderj, così negli ordini dello spirito come in quelli della materia, servissero a compensare la diminuzione delle pubbliche libertà.

Di Lorenzo dice un contemporaneo che « tutte le cose che anticamente davano riputazione e grazia ai cittadini, come nozze e balli e feste e ornato di vestiri, tutte dannava, e con esempli e con parole levò via ».[1] E' si vede che costui, che era uno dei Rinuccini, siffattamente era innamorato delle cose antiche, che parevagli sacrilegio riprendere e mutare le usanze e fogge tramandate dagli avi, se anco fossero cangiate in meglio; ma e' vedeva pur bene, quando si accorgeva che di coteste innovazioni Lorenzo faceva a sè stesso argomento di popolarità. E dei tempi del Magnifico, ed appunto dal vedere l' anonima scrittura rivolta a tale che è trattato sempre da *Vostra Magnificenza*, è probabilmente un disegno di riforma delle feste del San Giovanni, nel quale « per non tediare i circostanti » gli Edifizj da menare a processione sono ridotti a soli dieci, scegliendo « i meglio » fra i ventidue, e conservando soltanto « la ruina di Lucifero con sua seguaci; la creazione di Adamo con sua istoria; l'Annunziazione di Nostra Donna

sto modo di festeggiare fu trovato dal Magnifico Lorenzo vecchio dei Medici.... perciocchè prima gli uomini di quei tempi usavano il carnevale, immascherandosi, contraffare le Madonne, solite andar per lo calendimaggio; e così travestiti ad uso di donne e di fanciulle cantavano Canzoni a ballo: la qual maniera di cantare, considerato il Magnifico esser sempre la medesima, pensò di variare non solamente il canto, ma le invenzioni e il modo di comporre le parole, facendo Canzoni con altri piedi varj, e la musica fevvi poi comporre con nuove e diverse arie: e il primo canto o mascherata che si cantasse in questa guisa fu d' uomini che vendevano berriquocoli e confortini, composto a tre voci da un certo Arrigo Tedesco, maestro della Cappella di San Giovanni e musico in que' tempi riputatissimo. Ma doppo non molto ne fecero poi a quattro; e così di mano in mano vennero crescendo i compositori così di note come di parole.

[1] RINUCCINI, *Ricordi:* Firenze, Piatti, 1840, pag. CXLVIII.

con suoi misteri; la Natività di San Giovan Batista; la Natività di Cristo con sua istoria; quando San Giovanni battezzò Cristo; il monumento, cioè la Resurrezione di Cristo; l'Ascensione di Cristo; l'Assunzione di Nostra Donna; il Vivo e il Morto »; e poichè già i tempi inclinavano ad altro genere di spettacoli, e quelle sacre funzioni dovevano esser venute a noja per la frequente ripetizione, proponevasi di aggiungervi quattro solenni Trionfi. Questi erano: « il trionfo di Cesare con le sue spoglie, che vanta perdonare, perchè Cesare fu uomo generoso nel perdonare a'suoi nemici; il trionfo di Pompeo con sue spoglie, vantando la libertà, perchè lui fu uomo molto liberale con gli amici et *etiam* co' nemici, e gran donatore; il trionfo d'Ottaviano, il quale ridusse il mondo in pace, dimostrando oggi esser quel tempo nella città nostra; il trionfo di Trajano imperatore, quale fu molto amatore della justizia »: il tutto con gran séguito di cavalleria e compimento di una giostra. [1] Ignoriamo se questo disegno venisse, in alcuna ricorrenza della festa del Santo, eseguito; chè gli storici solo ci ricordano il *Trionfo* di Paolo Emilio fatto fare da Lorenzo, coll'ajuto specialmente del Granacci, [2] nel giugno del 1491: e le *Ricordanze* di Tribaldo de' Rossi ci attestano che in cotest'anno i « dificj che andarono la vilia e la mattina feciono molto male, da quello della Nunziata in fuori, e fe' bene el munimento e limbo; e' tre altri dificj ch'andorono fecion male, che fu una gran vergogna: chè ci era di molti forestieri »; [3] quando, invece, « la più bella cosa per detto d'ongniuno » fu una « finzione naturale » fatta fare da Lorenzo alla Compagnia della Stella, dei « quindici trionfi quando Pagolo Emidio, a tempo di Ciesere, trionfò a Roma ». [4] Così, per le invenzioni eru-

[1] Cambiagi, *Op. cit.*, pag. 70.

[2] Vasari, *Vita del Granacci* (VIII, 218), che aggiunge: *Nè qui tacerò che il detto Lorenzo de' Medici fu primo inventore di quelle mascherate che rappresentano alcuna cosa, e sono dette a Firenze Canti, non si trovando che prima ne fussero state fatte in altri tempi.*

[3] *Delizie degli Eruditi toscani*, vol. XXIII, pag. 271.

[4] Cambi, nelle *Delizie degli Eruditi toscani*, vol. XXII, pag. 24.

dite del Magnifico e de' suoi, e per l'andazzo nuovo dei tempi, mutavasi a poco a poco forma agli antichi spettacoli; onde nel 1513 lo storico Giovanni Cambi lamentava che « si lasciorono stare le feste spirituale, che si solevano fare per San Giovanni, ch'erano quattro o sei Edificj — il numero, come si vede, andava sempre più restringendosene — bene a ordine di Rapresentazione di Santi », ed altre se ne fossero sostituite così « bestiali » e degne « di Sodoma e Gamurra.... che San Giovanni era disonorato, e none onorato »; e più tardi dolevasi che l'offerta dei ceri dipinti, i quali « rappresentavano quella antichità di cosa semplice », fosse per tal maniera modificata, che se ne « scacciò tutta la semplicità 'steriore, come s'era fatta la interiore ».[1]

Tutto ciò conferma che il tempo in che sorse la Rappresentazione sacra, sull'esempio delle pompe profane e, per emulazione delle rammemorazioni storiche, foggiata a spettacolo teatrale, debba porsi nel secolo XV, e durante il predominio Mediceo. E come il colmo di questo deve riconoscersi durante il reggimento di Lorenzo, così è della Rappresentazione; della quale però le prime origini vogliono ritrarsi più addietro, cioè all'età di Cosimo padre della patria:[2] se non che, pel forte impulso del Magnifico,

[1] *Delizie degli Eruditi toscani*, vol. XXII, pag. 69.

[2] È notevole che nel 1459, alla venuta di Pio II, Cosimo ordinasse in Firenze feste profane anzichè religiose, il che verrebbe a significare che l'uso e la pompa di queste non uguagliasse ancora quello delle prime. Con Pio II è vero che si trovavano in Firenze anche molti signori temporali. Ad onor dei quali fu data, dice il Cambi (*Deliz. degli Erud. tosc.*, vol. XX, pag. 369), *una magna giostra, benchè v'andò di molti ecclesiastichi.* Inoltre, *un magnifico ballo in sul Mercato Vecchio, chiuso da uno steccato, e di sopra coperto di rovesci con palchetti attorno coperti d'arazerie, e funno a danzare 60 giovani fiorentini de' primi ciptadini e de' più atti a ballare, adornati ricamente di perle e gioje, e molte gientile fanciulle e giovane atte a danzare, e mutoronsi el dì molte veste ciascuno di que' danzavano: e fuvi a vedere tutti e' Signori Inbasciadori e parte di Cardinali ci si trovava.... Di poi, fessi una caccia in sulla Piazza de' Signori, e chiusesi tutto con isteccati, e chiuse tutte le bocche, e delle prestanze si cavò fuori da 10 lioni, e poi si misse in detto chiuso*

e poi, una volta avviata, per propria attitudine, continuò la sua vita non ingloriosamente, fino verso la metà del secolo successivo.

La serie dei ricordi che qui andremo raccogliendo sulle Rappresentazioni e sui loro autori, comincia, adunque, circa la metà del Quattrocento. Questo genere letterario appartiene, come abbiamo detto, alla poesia popolare; ma non farà meraviglia se tra i nomi a noi giunti degli autori di sacri Drammi, trovinsi quelli di parecchi poeti letterati del tempo. Giovi però avvertire che erano o appartenenti alla nobil famiglia dei Medici, o clienti di essa. Lieto era il popolo fiorentino che i Medici, oltrechè provvedere alle faccende politiche del Comune, pensassero a trovare fra i loro fautori esperti poeti, i quali, come le Canzoni a ballo e gli Strambotti per le feste carnescialesche, così componessero anche le Laudi e le Rappresentazioni per le sacre ricorrenze. Dall'indole stessa della supremazia Medicea scaturì una forma drammatica che, come tutta la letteratura, anzi la civiltà popolare fiorentina di quell'età, non è mai plebea, ma dagli autori suoi tiene alcun che di signorile, eccedendo piuttosto in nobiltà soverchia che in volgarità. Non sempre gli scrittori eruditi riuscirono a dovere in questa interpretazione dei sentimenti popolari: ond'è che per natural venustà alle *Rappresentazioni* del Belcari, del Castellani e dello stesso Lorenzo vanno innanzi altre, che non recano in fronte nome alcuno di autore, e sono forse di

dua lioni e dua cavagli e quattro tori bocciai e due bufoline e una vacca et un vitello, un porco cigniale, tre lupi grossissimi et una giraffa con 20 uomini, e una palla grossa di legname, congiegnata in modo vi stava uno drento, che la faceva andare per ogni verso voleva per fare acanire dette bestie, et quello ch' era in detta palla era congiegnato in modo che stava tuttavia ritto in piè, e per le gran grida della multitudine delle giente, e' lioni stavano mezi sbigotiti, che di molto popolo si mescolò su per la piaza, e stavano insieme con loro come angnelli. Fu grande apparechio e di gran costo, e poco piacere dèttono al popolo.... Di poi si fe' di notte una bella armegierìa di 12 armegiatori.... con un magnio trionfo bene a ordine, tirato da dua cavagli con belle coverte a divisa delle sopraveste, e fuvi un magno stendardo, drentovi un falcone che giptava penne et era preso da una rete.... cor un Trionfo di notte, che per chi lo vidde parve degnia cosa.

popolani oscuri, ma più schiettamente poeti e più profondamente credenti. Tuttavia, e presso gli uni e presso gli altri, la Rappresentazione, senza perder la nativa sua indole popolaresca, ha certo decoro d'arte che mantenne fino alla sua decadenza, e che la fa accogliere nella categoria delle scritture letterarie.

Il più antico fra i poeti fiorentini che scrivesse Rappresentazioni, sembra essere stato Feo Belcari, vissuto dal 1410 all'84; candidissimo, e quasi trecentista, nella prosa; ma nel verso meno felice e meno schietto. La maggior parte dei suoi Drammi sacri abbiamo compreso nella nostra raccolta,[1] intralasciandone solo alcuni brevissimi, che sembrano appena embrioni di dramma;[2] ma tutti quanti generalmente accusano l'inesperienza di chi muove i primi passi in paese ignoto. L'*Annunziazione*, che ricorda il vecchio Dramma liturgico dei Profeti di Cristo,[3] e il *Giudicio finale*, che ripete l'argomento della Lauda umbra da noi arrecata, sono monologhi e prosopopee insieme accozzate, e poste l'una di seguito all'altra, senza vero concetto drammatico: il *San Giovanni nel deserto* è un breve atto scenico, al quale Tommaso Benci ha rannodato un altro episodio della vita del Precursore; il *San Panunzio* si direbbe quasi non terminato; e soltanto l'*Abramo ed Isac* manifesta una certa attitudine alla orditura del dramma.

Che il Belcari fosse, specialmente come sacro drammaturgo, legato ai Medici, e quasi da essi incaricato di abbellire le Feste sacre fiorentine cogli ornamenti della parola poetica, parecchie prove ne abbiamo; e per primo, un Sonetto a Cosimo de'Medici, fatto a *contemplazione dei fe-*

[1] L'*Abramo ed Isac* (*S. R.*, vol. I, pag. 41); l'*Annunziazione* (I, 167); il *San Giovanni nel deserto* (I, 241); il *San Panunzio* (II, 65); il *Giudicio finale* (III, 499).

[2] L'*Ascensione*, l'*Avvenimento dello Spirito Santo* e il *San Giorgio*, che trovansi nella edizione di tutte le *Poesie* di Feo, fatta dall'avv. G. C. Galletti in Firenze, Moutier, 1833.

[3] Il Cod. Riccard. 2893, in mezzo ad altre cose del Belcari, contiene una piccola Rappresentazione anonima sulla *Natività*, preceduta dal solito Dramma dei Profeti, ma invece di essi parla uno Scriba che epiloga i loro detti. Probabilmente, se non è del Belca-

stajoli dell' Ascensione, [1] che è uno dei sopra ricordati abbozzi di dramma, nè va più oltre delle dieci ottave; e fors'anco fu uno dei primi tentativi del poeta in un genere non per lo innanzi assaggiato, e nel quale ogni sua possibilità mostrò poi coll' *Abramo ed Isac.* In questo Sonetto si chiama il fortunato signore

Padre della sua patria inclita e degna,
Conservator de' templi e de' sacelli,
Refugio singolar di tutti quelli
Che della povertá portan la 'nsegna:

e poichè prosegue chiedendo un po' del suo *buon vino,* che spenga la sete dei poverelli, i quali vengono a supplicarlo, augurandogli in rimerito *gaudio, festa e riso,* si potrebbe dire ch'egli così raccomandasse coloro che avevano sostenuto le fatiche dello spettacolo; e perciò il Sonetto, assai infelice, sarebbe il più antico in persona di corifei o comparse teatrali; nè d'allora in poi pare che il genere abbia molto progredito.

La Rappresentazione di *Abramo ed Isac,* che fu data la prima volta in Firenze nella chiesa di Cestello l'anno 1449, [2] è da Feo dedicata a Giovanni figlio di Cosimo, premorto al padre nel 63, con un Sonetto che si direbbe in stile fidenziano, chi non conoscesse certe vaghezze latineggianti dei Quattrocentisti:

D'Abram la storia mando a te, che memini
Tu concupir, da me composta in rittima,
Quando in sua senettù volse far vittima
Del suo figliuol, che mai fe' torto a nemini.

ri, è di questi stessi tempi, in che il Dramma cominciò primamente a svolgersi dalla Festa rappresentativa.

[1] *Ed. cit.,* pag. 156.

[2] Il Cod. Magliab. (VII, 367) in fine alla Rappresentazione porta scritto: *La sopradetta Rappresentazione si fece la prima volta in Firenze nella Chiesa di Santa Maria Maddalena in luogo detto Cestelli l'anno MCCCCXLVIIII.* Il Cionacci (*Rime Sacre di Lorenzo de' Medici:* Bergamo, Lancellotti, 1760, pag. xv), riportando questa notizia che ci offre la più antica data certa delle Rappresentazioni fiorentine, commette due errori, leggendo *Castelli* e *MCCCCXLIIII.*

Ed un Sonetto rivolse egli al Magnifico, paragonandolo ai maggiori commediografi latini; sicchè sembra applauso al compositore del *San Giovanni e Paulo:*

Nel tuo intelletto el bel Terenzio e Plauto
Versan le Muse lor, come Nettunno
Le grand' acque del verno e dell' autunno,
Per farti sempre d'eloquenza lauto.
Ma io per questo mare ombroso nauto,
Come informe balena o cieco tunno,
Bramando te per padre e per alunno
Che regga l'andar mio torto ed incauto;

il che voleva dire, con fina cortigianeria, che Feo si riconosceva nella professione drammatica appena degno di legare le scarpe al Magnifico messer Lorenzo.

Il quale entra nella serie degli scrittori di Rappresentazioni per quell'unica, che di sopra abbiam rammentata. Come per molti altri generi di poesia, il Magnifico Lorenzo, troppo assorto forse nelle pubbliche faccende, segnò la via, nella quale coloro che stavangli intorno si misero a gara, animati dall'amichevol cenno del signore e maestro; e fu probabilmente alla degnazione, colla quale egli si prestò a scrivere un sacro Dramma, che debbesi la ricca serie di Rappresentazioni che vennero dipoi. Il povero Belcari non sarebbe forse bastato a mettere in voga questa maniera di spettacoli, per quanto connessi alle pubbliche feste, e la pianta sarebbesi probabilmente inaridita per mancanza di amorevoli cultori, se non fosse stato Lorenzo.

Dal Cionacci[1] in poi fu detto e ridetto che il *San Giovanni e Paulo* dovette esser rappresentato nel 1487 per le nozze di Maddalena, figliuola del Magnifico, con Franceschetto Cibo, figliuolo di papa Innocenzo; ma noi abbiam sempre dubitato della esattezza di questa supposizione; e oltrechè non sappiamo ritrovare entro a questo componimento drammatico tutte quelle politiche allusioni che altri vi scorge, ci hanno indotto a dubitare anche alcune frasi che sarebbero state infelicemente scritte nell'occasione di cotèste

[1] *Op. cit.*, pag. XVII.

nozze, quando fosse esatta l' ipotesi del Cionacci. Il matrimonio di Maddalena con Franceschetto fu suggello di politica colleganza tra Lorenzo e il Papa; dava l'uno la figliuola, prometteva l'altro il cappello a Giovanni, che poi fu Leone X; intanto pacificavasi il Papa cogli Orsini,[1] parenti già ai Medici. Ma per quanto vantaggioso fosse il partito, poteva cuocere a Lorenzo il dar la propria figliuola al bastardo di un prete. Ora nel dramma troviamo Gallicano che, in premio delle sue vittorie, ardisce chiedere all'Imperatore la mano della figlia Costanza, ed ei gliela promette, non potendo negargliela in faccia: ma quando è solo, così esclama irato:

O ignorante capo! o ingegno vano!
O superbia inaudita, o arroganza!
E così l'aver vinto m'è molesto,
Se la vittoria arreca seco questo.
Che farò? darò io ad un suggetto
La bella figlia mia che m'è sì cara?
S'io non la do, in gran pericol metto
Lo Stato; e chi è quel che ci ripara?

La figliuola, consultata dal padre nel difficile frangente, lo conforta a tenere a bocca dolce il prode guerriero, ch'essa non accetta in isposo, perchè ha votata a Dio la sua verginità, e lo consiglia di mandarlo a nuove guerre, dopo le quali, s'ei ritorna vincitore, si vedrà quel che s'abbia da fare:

Se dài a Gallican quel ch'à presunto,
Offendi te e me: e s'io nol piglio
Per mio marito, el regno è in gran periglio.

Ora certamente il ragguaglio fra Costantino e Lorenzo, Gallicano e Franceschetto, Costanza e Maddalena non è per-

[1] *Qum jam.... inimicitia esset maxima inter Romanum pontificem et Ursinos.... modo inter eos concordia maxima facta est, et ipsius causa allegatur fuisse quidam Francischettus, vir quidem statura pusillus, filius dicti Innocenti, qui cepit in uxorem filiam Laurentii de Medicis et neptem dom. Virginii:* INFESSURA, *Diar. roman.*, in *Rer. Ital. Script.*, vol. III, parte II, col. 1215.

fetto: tutt'altro; ma se la Rappresentazione fosse stata composta e recitata per coteste nozze, come vorrebbe il Cionacci, ci pare che il Magnifico non avrebbe scritto parole, che altri poteva facilmente trarre a maligna significazione, appropriandole alla occasione e alle circostanze di quel maritaggio.

Un *Discorso* inedito di Francesco Zeffi a Palla Strozzi ci fa conoscere l'anno appunto, nel quale fu recitato il *San Giovanni e Paulo*. Ci duole il non poter qui recare il passo per intero e sull'originale; perchè il Codice dalle mani dell'abate Lotti, che lo possedeva nel 1825, quando il principe Leopoldo di Toscana pubblicava le opere di Lorenzo, passò in quelle del marchese Pucci, e dipoi in quelle di Guglielmo Libri, e forse adesso trovasi con altri in Inghilterra, chiuso entro impenetrabile castello. Fu dunque il dramma recitato nel 1489, e vi presero parte Lorenzo padre di Palla, in età di sette anni, e Giuliano terzogenito del Magnifico, che allora doveva contarne dieci; e che tutti gli altri recitanti fossero fanciulli ascritti alla Compagnia del *Vangelista*, chiaramente lo dice la terza strofa del Prologo:

La Compagnia del nostro San Giovanni
Fa questa festa, e siam pur giovanetti;
Però scusate e' nostri teneri anni
S' e' versi non son buoni ovver ben detti;
Nè sanno de' Signor vestire i panni
O vecchi e donne esprimer fanciulletti.
Puramente faremo e con amore;
Sopportate l' età di qualche errore.

Ma nonostante questa esplicita dichiarazione, opinò il Ginguené[1] non essere inverosimile che Lorenzo stesso, mischiato ai fanciulli del *Vangelista*, sostenesse la parte di Costantino: chè se nessuna tradizione lo afferma, così argomenta egli, nessuna neanche lo contraddice, e perciò può ammettersi una congettura che darebbe grande importanza

[1] *Histoire littéraire de l'Italie:* Milan, Giusti, 1820, vol. III, pag. 467.

al dramma informe, e soprattutto al personaggio dell'Imperatore. Così i versi di costui:

Spesso chi chiama Costantin felice,
Sta assai meglio di me, e il ver non dice,

avrebbero una verità storica, maggiore della poetica: perchè si riferirebbero ad una condizione d'animo del supremo reggitore di Firenze, e ce lo farebbero vedere sazio di quella autorità, che ad altri forse sembrava degna d'invidia. Avvertasi inoltre, dice lo stesso Autore, al passo dove Costantino comunica ai figliuoli la sua risoluzione di rinunziare all'imperio, e dove in Costantino, Costanzo e Costante si potrebbero intravedere Pietro, Giovanni e Giuliano:

O Constantino o Constanzio o Constante,
O figliuol miei del mio gran regno eredi,
Voi vedete le membra mia tremante
E 'l capo bianco, e non ben fermi i piedi:
Questa età, dopo mie fatiche tante,
Vuol che qualche riposo io li concedi;
Nè puote un vecchio bene, a dire il vero,
Reggere alle fatiche d' uno impero.
Però s' i' stéssi in questa regal sede
Saria disagio a me, al popol danno.
L' età riposo, e 'l popol Signor chiede;
Di me medesmo troppo non m' inganno.
E chi sarà di voi del regno erede
Sappi, che 'l regno altro non è che affanno,
Fatica assai di corpo e di pensiero;
Nè, come par di fuor, dolce è l' impero.
Sappiate che chi vuole 'l popol reggere
Debbe pensare al bene universale;
E chi vuole altri da li error correggere,
Sforzisi prima lui di non far male.
Però conviensi giusta vita eleggere;
Perchè lo esemplo al popol molto vale;
E quel che fa lui sol, fanno poi molti,
E nel Signor son tutti gli occhi vòlti.
Non pensi a util proprio o a piacere,
Ma al bene universale e di ciascuno;
Bisogna sempre gli occhi aperti avere;

Gli altri dormon con li occhi di quest' uno;
E pari la bilancia ben tenere,
D' avarizia e lussuria esser digiuno;
Affabil, grato, e dolce si conservi;
El Signore esser dee servo de' servi.
Con molti affanni ho questo imperio retto,
Accadendo ogni dì qualcosa nuova;
Vittorïosa la spada rimetto,
Per non far più della fortuna prueva,
Chè non sta troppo ferma in un concetto;
Chi cerca assai, diverse cose truova.
Voi proverrete quanto affanno e doglia
Dà il regno, di che avete tanta voglia.

Qui il dramma, secondo lo storico della letteratura italiana, sembrerebbe adombrare la intenzione che ebbe Lorenzo, negli anni che precedettero la sua morte, di ritirarsi dall'amministrazione dello Stato: ed egli avrebbe colto l'occasione di una pubblica festa, che nel medesimo tempo era festa domestica, per manifestar questi sentimenti nobili insieme e veri, atti a commuovere ed intenerire. E così pure la scena dei figli di Costantino che prestano omaggio al primogenito, riconoscendone l' autorità e stimando all' utile comune necessaria la direzione di un solo:

Io per me molto volentier consento
Che tu governi come prima nato....
Io minor cedo, poi che il maggior cede:
Or siedi ormai nella paterna sede;

e la risposta del nuovo imperante:

L' amor fraterno sempre tra noi suto
Sempre così sarà non altrimenti;
Se fortuna mi dà più alti stati,
Siam pur d' un padre e d' una madre nati;

potrebbe prendersi come consiglio indirettamente dato ai figliuoli, di restare uniti e concordi fra loro, e soggetti i minori al maggiore: preludendo figuratamente a quell' obbedienza, che Lorenzo avrebbe volentieri voluto in Giovanni e Giuliano verso Pietro. Medesimamente, quando al nuovo

Imperatore giunge l'annunzio della morte dei fratelli, nel discorso del cortigiano che lo conforta, dicendo:

Chi sa quel che sia meglio? nascer suole
Discordia tra' fratei molte fiate;
Forse che la fortuna te gli ha tolti,
Acciò che in te sol sia quel ch' era in molti.
Ritorna in sedia, e lo scettro ripiglia,
Ed accomoda il cor a questo caso;
E prendi dell' imperio in man la briglia,
E Dio ringrazia che se' sol rimaso;

altri[1] trova una memoria dell'uccisione di Giuliano: non riflettendo che per scoprire qui un' allusione storica e personale, debbesi al Magnifico prestare una durezza di cuore e sentimenti di così poco rammarico al defunto fratello, che contrastano con tutto quello che ci dicono gli scrittori circa il dolore di Lorenzo pel luttuoso avvenimento. Ma siamo tanto avvezzi, a parer nostro ingiustamente, a scorgere in ogni atto o parola di lui un secondo fine e un subdolo intento, e quel che ne dice il Machiavelli, che cioè parevano in lui congiunte due *persone diverse,* interpretare non come lode d' indole ricca, varia, compiuta, ma come biasimo di doppiezza e falsità, che da ciò siamo tratti a intravedere nascoste significazioni anche in alcune sentenze od in alcuni episodj di questo dramma. Intendiamo bene che un componimento scenico di Lorenzo, del Magnifico rettore di Firenze, del Pericle moderno, stuzzichi stranamente l'attenzione d'ogni lettore, ed ecciti viva curiosità di scoprire l'uomo sotto il paludamento del drammaturgo: ed ammettiamo pur anco che alcuni passi di questo scritto sieno cosiffatti, che la immagine del poeta ceda il luogo a quella del personaggio storico e politico. Ma non però diremo che, sebbene arguto, sia accettabile lo immedesimare i tre figliuoli di Costantino coi tre di Lorenzo, nel passo sopra recato; tanto più che lo Zeffi ricorda fra i recitanti il solo Giovanni; nè che lo stesso Lorenzo potesse fare la parte di Costantino, essendo ciò escluso dalle parole del

[1] Hillebrand, *Op. cit.*, pag. 226.

Prologo. e ce ne dispiace per la filosofia o poesia della storia. Tuttavia non è negato il trovare nelle recate parole di Costantino, più che consigli ai successori, giustificazioni di sè stesso e dell'autorità propria, fatte in pubblico da chi sapeva di aver usurpato un'autorità che al pubblico spettava; e così pure in questi notevoli versi, che sono posti in bocca a Giuliano imperatore:

Chi regge imperio e in capo tien corona
Sanza riputazion non par che imperi,
Nè puossi dir sia privata persona;
Rappresentano el tutto e' Signor veri.
Non è Signor chi le cure abbandona
E dassi a far tesoro o a' piaceri;
Di quel raguna, e le cure lasciate,
E del suo ozio tutto il popol pate.
Se ha grande entrata, per distribuire
Liberalmente e con ragion, gli è data;
Faccia che 'l popol non possa patire
Dalli inimici, e tenga gente armata;
Se 'l grano è caro, debbe sovvenire
Che non muoja di fame la brigata;
A' poveretti ancor supplir conviene,
E così il cumular mai non è bene.
La signoria, la roba dello impero
Già non è sua, anzi del popol tutto:
E benchè del Signor paja lo 'ntero,
Non è nè 'l posseder nè l'usufrutto,
Ma distribuitore; e 'l Signor vero
L'onor ha sol, di tal fatica frutto;
L'onor, che fa ogni altra cosa vile,
Che è ben gran premio al core alto e gentile.[1]

Se qui abbiamo la esposizione apologetica della temperata tirannide, in una Rappresentazione di un altro poeta della stessa gente Medicea troviamo gli elogi del vivere popolare:

Felice a chi in un popolar governo
Nascie; infelicie a chi 'l ciel dà per sorte

[1] Vedi *S. R.*, vol. II, pag. 235-268.

Viver sott' un tiranno in sempiterno,
Chè vita non si chiama, anzi una morte.

È costui Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, secondo cugino a Lorenzo di Cosimo, e avolo di Lorenzino il tirannicida. Giovane colto, a lui dedicava il Marullo i suoi Epigrammi latini: a lui il Poliziano la selva *Manto*, chiamandolo *nobile adolescente*.[1] Quando scrivesse egli la sua *Rappresentazione della Invenzione della Crocie*, che trovasi inedita in un Codice Magliabechiano,[2] e pel soggetto è identica a quella da noi stampata di *Costantino imperatore, San Silvestro papa e Sant' Elena*,[3] non ci è dato saperlo: ma argomentiamo non fosse molto discosto dall'82, quando il Poliziano, inviandogli il suo Carme, lo incoraggiava a mettere in pubblico i suoi versi volgari. Chè se nel passo surriferito vogliasi trovare una botta data di traverso da Lorenzo a Piero de' Medici, chè forse al Magnifico non avrebbe ardito, bisognerà assegnarne la data al 93: chè nel 94 già erasi venuti ad aperta rottura tra i due rami della famiglia, per cause private insieme e pubbliche, e nell'aprile Lorenzo e Giovanni fratel suo venivano banditi da Firenze. Dove facevan ritorno poco appresso, fuggendone Piero, e cangiando essi, per adulazione al nuovo reggimento, il cognome avito in quello di Popoleschi: ma per Lorenzo, che poi morì nel 1503, non era forse più tempo di pensare a Rappresentazioni sacre o profane, altre faccende avendo ormai per lo capo.

Di una famiglia di poeti, che coi Carmi crebbe gloria all'età del vecchio Lorenzo, abbiamo due che composero Rappresentazioni, cioè Bernardo Pulci, e la moglie sua Antonia, nata dai Tanini. Agli altri due fratelli, del resto buoni servidori e cortigiani del Magnifico, forse non parve bene scendere dalle altezze della poesia epica e pastorale fino all'umiltà della popolare drammaturgia; ma una Rappresentazione dell'autore del *Morgante*, s'e'l'avesse fatta, sarebbe

[1] *Prose Volgari e Poesie latine e greche*: Firenze, Barbèra, 1867, pag. 124, 287.
[2] Classe VII, n. 374.
[3] *S. R.*, vol. II, pag. 189.

curiosa a leggersi non meno della sua *Confessione.*[1] Bernardo scrisse la *Rappresentazione di Barlaam e Josafat;*[2] l'Antonia, quelle di *Santa Guglielma,*[3] di *Santa Domitilla,* del *Figliuol prodigo* e di *San Francesco.*

Allo stesso secolo, se non alla Corte di Lorenzo, appartiene Pierozzo Castellano de' Castellani, autore di molte Rime sacre e delle Rappresentazioni della *Cena e Passione,*[4] del *Figliuol prodigo,*[5] di *San Tommaso,*[6] di *Santa Eufrasia,*[7] di *Sant' Onofrio,*[8] di *Sant' Orsola*[9] e di *San Venanzio.* Fu egli, a cominciare dal 1489, per oltre trent'anni, professore di Giure canonico nello Studio pisano,[10] e fra gli scrittori colti di Drammi popolari tien luogo cospicuo, se non altro per la sua feracità. E al tempo stesso può dirsi appartenga Giuliano Dati, fiorentino per nascita, ma romano per soggiorno e per dignità: da Alessandro VI eletto penitenziere delle due maggiori basiliche, vescovo in Calabria da Leon X, e morto nel 1523 a Roma, ov'è la sua sepoltura

[1] Vedila nei *Sonetti* di Matteo Franco e Luigi Pulci, ediz. del 1759, a pag. 151. Tuttavia è da ricordare qui che nel *Prologo* alla *Santa Teodora* del Benivieni (Cod. Magliab., Palch. I, n. 91) è scritto: *La presente favola è ordinata nella trama di uno de' nostri fiorentini poeti Pulci, quello che ebbe veramente spirito e concetto poetico.* Qui è chiaramente indicato Luigi: ma sarà sua quella *Rappresentazione di Santa Teodora,* che noi ristampammo a carte 323-347 del 2° vol. della nostra Raccolta? Certo, cotesto Dramma sacro è vivacissimo e fiorentinissimo, specialmente nel *Prologo:* ma non oseremmo asserire risolutamente che sia proprio la *Santa Teodora* del Pulci, ricordata dal Benivieni. Notevole è che l'edizione più antica conosciuta sia soltanto del 1544: vero è che esprimemmo il dubbio se fosse proprio la prima.

[2] *S. R.,* vol. II, pag. 141.

[3] *S. R.,* vol. III, pag. 199.

[4] *S. R.,* vol. I, pag. 303.

[5] *S. R.,* vol. I, pag. 357.

[6] *S. R.,* vol. I, pag. 427.

[7] *S. R.,* vol. II, pag. 269.

[8] *S. R.,* vol. II, pag. 381.

[9] *S. R.,* vol. II, pag. 409. La *Sant' Orsola* nell'edizione antica da noi esemplata ha la data del 1° maggio 1509; il *San Tommaso* si dice *recitato in Prato a dì 12 et 13 d' agosto* 1508. Il *San Venanzio,* come vedremo in appresso, fu rappresentato nel 1502.

[10] Fabroni, *Hist. Acad. Pisan. MDCCXCI,* vol. I, pag. 166.

in Santa Dorotea di Trastevere.[1] Egli è autore o rifacitore di quella *Passione* da rappresentarsi nel Colosseo, della quale abbiam fatto cenno più addietro.

Ma di molti altri quattrocentisti scrittori di Rappresentazioni ignoriamo il nome; e la sola data dell'impressione o i caratteri della stampa delle opere loro ci dànno indizio che non debbano riferirsi al secolo appresso. Spettano, per tali ragioni, al decimoquinto secolo gli autori della *Sant' Agata*, della *Sant' Agnese*, del *Sant' Antonio*,[2] della *Santa Appollonia*, della *Santa Caterina*, della *Santa Cecilia*, della *Santa Cristina*, della *Regina Ester*,[3] del *Sant' Eustachio*, della *Santa Felicita*, del *San Francesco come convertì i ladroni*, del *San Giovan Gualberto*,[4] del *Judicio finale*; e del *Dì del Giudizio*, del *Josef*,[5] del *Sant' Ignazio*,[6] del *Lazero ricco e Lazero povero*, del *San Lorenzo*, del *Corpus Domini*,[7] della *Nostra Donna che resuscitò il figliuolo di un Re*, dei *Due Pellegrini*,[8] dello *Spirito Santo*, della *Natività*,[9] dell'*Ottaviano imperatore*,[10] dell'*Angiolo Raffaele e di Tobia*,[11] della *Rosana*,[12] del *Salomone*, della *Distruzione di Saul*, della *Stella*,[13] della *Susanna*, del *Teofilo*[14] e del *Vitello sagginato*.[15] Non pubblicate allora,

[1] Amati, *Prefaz.* alla ristampa romana della *Passione*, pag. xiv. Il Cantù (*Storia della Letteratura italiana*: Firenze, Le Monnier, 1865, pag. 465) lo trasforma in Dotti, in un passo ove l' Alamanni diventa Alemanni, e il Cionacci, Cionelli.

[2] *S. R.*, vol. II, pag. 33.

[3] *S. R.*, vol. I, pag. 129.

[4] *S. R.*, vol. III, pag. 139.

[5] *S. R.*, vol. I, pag. 61.

[6] *S. R.*, vol. II, pag. 1.

[7] Il Batines (*Bibliogr.*, pag. 64) congettura che l'edizione sia del XV secolo; ma la recitazione, come vedremo, è del 1502.

[8] *S. R.*, vol. III, pag. 135.

[9] *S. R.*, vol. I, pag. 191.

[10] Nel Cod. Magliab., 488. F. 3, si legge in fondo a questa Rappresentazione: *Finita addì XXVIIII di luglio MCCCCLXV.*

[11] *S. R.*, vol. I, pag. 97.

[12] *S. R.*, vol. III, pag. 361.

[13] *S. R.*, vol. III, pag. 317.

[14] *S. R.*, vol. II, pag. 445.

[15] Per tutte quelle Rappresentazioni, alle quali non è aggiunta

ma scritte e tuttavia esistenti in codici del Quattrocento, sarebbero, secondo il Palermo,[1] le *Rappresentazioni* di *San Grisante e Daria,*[2] di *Santa Eufemia,* del *Monaco che andò al servizio di Dio,* e del *Miracolo d'uno che rinnegò Cristo e per la grazia della Vergine Maria fu liberato.* Quella dell'*Abataccio* trovasi colla data del 1463 in un Manoscritto Magliabechiano,[3] e medesimamente in altro Codice si rinviene il *Quirico e Judit,* o piuttosto *Julitta,* colla data del 1486.[4]

Vediamo adesso di spigolare negli scrittori del Quattrocento alcune menzioni di sacri Spettacoli; e se per Firenze, patria della Rappresentazione, saremo forse più poveri che per altre parti d'Italia, se ne incolpino soltanto gli storici di quella città, che avendo innanzi a sè avvenimenti di maggiore importanza, e dell'arte loro tenendo molto alto concetto, non degnarono lasciarcene ricordo, salvo se i

in nota la indicazione del volume e pagina della nostra Raccolta, ove si possono riscontrare, vedi la lodata *Bibliografia* del Batines.

[1] *Op. cit.,* pag. 297: se non che in una nota antecedente abbiamo già avvertito che la data del 1485 è copiata dalla stampa: converrebbe dunque meglio esaminare la grafia del Codice.

[2] *S. R.,* vol. II, pag. 93.

[3] *Cod. cit.,* 488, F. 3, *Camald.* Offre esso una lezione infinitamente superiore a quella della stampa. E questo stesso Codice, che sembra contenere Rappresentazioni assai antiche, ha anche la *Festa della Creazione del mondo;* la *Festa di San Bartolomeo;* la *Festa dei giudicj che Dio mostrò a un Romito che si voleva partire dal diserto;* la *Festa del Giudicio,* alquanto diversa dalla stampata; la *Festa ovvero Rappresentazione della Purificazione della Vergine Maria,* assolutamente diversa da quella a stampa, e la *Festa ovvero Rappresentazione di uno Ortolano, il quale si ritrasse da ben fare e poi per una certa malattia ritornò,* e il *Re Superbo,* col titolo: *Festa o Rappresentazione d'uno Re, il quale fecie canciellare certi versi e poi gli fecie riscrivere a lettere d'oro.* La *Festa della Creazione* è l'unica italiana da noi conosciuta, che tratti il difficile argomento; ma lo fa alla spiccia. Ogni ottava comprende un giorno della creazione: alla settima Iddio dice: *Pigliamo in questo dì nostro riposo.* Poi Adamo pone nome alle cose: in un'ottava ai pesci: *Balene, tonni, dolfini, morene,* ec.; in altra agli uccelli: *Aquile, astor, girifalchi, emilioni,* ec. Ai quadrupedi: *Leonfanti, leon, camelli e buoi,* ec. Poi viene la creazione d'Eva, giù giù fino alla morte di Caino.

[4] Cod. Strozz. 1121.

Drammi devoti trovassero in qualche relazione coi casi politici. Nè forse il Machiavelli ne avrebbe nelle sue *Storie* rammentato uno, se non gli fosse sembrato vòlto a fermare con « qualche nuova allegrezza » le civili discordie: perchè, dice egli, « il più delle volte i popoli oziosi sono istrumento a chi vuole alterare » gli Stati. Scrive, adunque, il Segretario fiorentino, che « quelli ai quali le civili discordie dispiacevano.... per tòr via questo ozio, e dare che pensare agli uomini qualche cosa, che levassero i pensieri dello Stato, sendo già passato l'anno che Cosimo era morto, presero occasione da che fusse ben rallegrare la città, e ordinarono due feste, secondo l'altre che in quella città si fanno, solennissime. Una che rappresentava quando i tre Re Magi vennero d'Oriente dietro alla stella che dimostrava la Natività di Cristo; la quale era di tanta pompa e sì magnifica, che in ordinarla e farla teneva più mesi occupata tutta la città. L'altro fu uno torniamento, ec. ».[1] Morì Cosimo il primo agosto del 1464, e lo Sforza, del quale subito dopo in codesto paragrafo il Machiavelli pur accenna la morte, l'undici di marzo del 1465: ma con tutto ciò non riusciamo a determinare la data della Rappresentazione,[2] poichè lo Storico l'accoppia col torneo, nel quale « non per grazia, ma per proprio suo valore » riportò la palma il giovine Lorenzo di Piero, e questo fu combattuto in Piazza Santa Croce soltanto, che si sappia, nel febbraio del 1468 (st. fiorent.)[3]

Altra solenne Rappresentazione sacra abbiamo in Firenze nel 1471. « Per soddisfare, secondo che disse, a un boto »,[4] vennevi allora il duca di Milano Galeazzo Maria, e volendo i Signori onorarlo in nome del pubblico, « fecero rappresentare tre Spettacoli sacri per trovarsi in tempo di quaresima, che per l'artifizio ingegnosissimo delle cose che v'intervennero, riempierono di somma ammirazione

[1] *Storie fiorent.*, lib. VII, § 12.

[2] Se fosse quella da noi ristampata, vedi *S. R.*, vol. I, pag. 191.

[3] *Cronica* di Leon. Morelli, nelle *Delizie degli Eruditi toscani*, vol. XIX, pag. 185.

[4] Machiavelli, *Storie fiorent.*, lib. VII, pag. 28.

gli animi dei Lombardi: in San Felice, l'Annunziazione della Vergine; nel Carmine, l'Ascensione di Cristo al cielo; in Santo Spirito, quando egli manda lo Spirito Santo agli Apostoli »; [1] ma « per i molti fuochi, che in simile solennità si fanno, quel tempio tutto arse »; [2] e ciò avvenne, secondo ne attesta il Rinuccini, il quale aggiunge che la Rappresentazione era « usitata farsi ogni anno per la solennità dello Spirito Santo », [3] il « giovedì notte a dì ventuno, venendo il venerdì ». E forse perchè il recentissimo esempio mostrava quanto pericolosi fossero tali spettacoli entro le chiese, « a dì XXV agosto si fece la festa di San Bartolommeo in su la Piazza di Santa Croce, molto bella ». [4]

L'ultimo ricordo che abbiamo di Rappresentazioni in Firenze nel secolo decimoquinto, è quello che si trova notato pel 94, quando entrandovi Carlo VIII fu intrattenuto « con la Rappresentazione di alcune solenni e belle feste, come è quella molto singulare della Vergine Annunziata, che si rappresentò con ingegnoso e meraviglioso artifizio nella chiesa di San Felice in Piazza; la quale tanto gli fu grata e dilettevole, che avendola veduta una volta pubblicamente, la volle rivedere altre volte sconosciuto e privatamente ». [5] Nulla si rinviene al proposito nostro pei tempi

[1] AMMIRATO, *Storie fiorent.*, lib. XXIII.
[2] MACHIAVELLI, *loc. cit.*
[3] *Ricordi storici*, pag. CXVI.
[4] MORELLI, *Op. cit.*, pag. 188.
[5] NARDI, *Storie:* Firenze, Le Monnier, 1858, vol. I, pag. 37. Ma secondo LUCA LANDUCCI, il Re non volle entrare a vedere la festa: forse la vide, come dice il NARDI, privatamente. Ecco i passi del *Diario* del LANDUCCI riguardanti la nostra materia, comunicatimi gentilmente dal signor Jodoco del Badia: *E a dì 16 detto (novembre 1494), Domenica, si fece grande apparato pe' Re, in casa Piero de' Medici, e massime alla porta del palagio de' Medici. Feciono due grandi colonne di fuori, che mettevano in mezzo la porta con tanti adornamenti e arme del Re di Francia, che non si potrebbe dire. Era veramente una cosa trionfale, tante erano grandi, e ben fatte ogni cosa. Non ti dico nulla drento com' era apparato. E fecesi spiritegli, e Giganti e Trionfi andar per la terra, e feciono el difizio della Nunziata, con tante gale e arme di Francia per tutto Firenze. E a dì 23 detto, Domenica, el Re.... andonne infino a San Felice in Piazza, per vedere la festa di San Felice, che allora la facevano per suo conto, e giunti*

del Savonarola: fra i tanti esercizj devoti, ai quali egli educava la gioventù e il popolo, non si trovano mai menzionate le Rappresentazioni, che probabilmente per l'austero Frate avevano troppo del profano e del teatrale. Altri spettacoli vide allora Firenze: finchè una favilla del fuoco che aveva consumato in Piazza San Marco le *vanità*, non ebbe posto in fiamme su quella della Signoria il rogo, ove coi suoi seguaci perì il Frate riformatore. Negli Atti del Magistrato di Balìa per cotesti anni procellosi troviamo intanto proibita per ragione di ordine pubblico la festa di San Felice in Piazza fatta dalla Compagnia dell'Orciuolo. [1]

alla porta non vi volle entrare, e fecionla più volte, e non vi entrò mai. Molti dissono che egli aveva paura, e non si voleva rinchiudere: e questo ci mostrava ch' egli aveva più paura di noi, e guai a lui se cominciava, benchè vi fusse anche el nostro gran pericolo. MARIN SANUDO (*La spedizione di Carlo VIII*, nell' *Archivio Veneto*, n. 20, par. 135), così narra: *Et giongendo al Ponte di Santa Trinita, dove era uno carro con uno Edificio con molti razi, quando fu annunciata Nostra Donna, che parve cosa bella al Re*, ec. Si direbbe dunque che dell'Annunciazione due volte gli fu offerto lo spettacolo: una volta, meramente figurata, al Ponte di Santa Trinita il dì dell'entrata; l'altra, mista di figurativo e di drammatico, secondo gli usi antichi, in San Felice.

[1] *Die Mercurii XXVIIIJ Martii 1497. Domini Octoviri simul congregati pro eorum ufficio exercendo in loco eorum solite residentie, primo misso facto et celebrato inter eos solepni et secreto scrutineo et obtento partito inter eos ad fabas nigras et albas, deliberaverunt pro bono Reipublicae, justis et rationabilibus causis, quod festum Annuntiationis Beate Virginis solitum fieri et representari in Ecclesia Sci Felicis in Piaza de Florentia per homines et personas Societatis vulgariter dicte* l'Orciuolo, *hoc presenti anno non fiat et non representetur et non celebretur, sub pena f. 50 largorum auri in auro, inferenda cuilibet contra facienti et aplicanda dicto officio, et sub pena etiam eorum arbitrii. Et insuper deliberaverunt mandari hominibus personis dicte Societatis quod dictam Representationem non faciant, et cuilibet alii persone quod non prestet operam suam, auxilium vel favorem in hujusmodi, sub eadem pena. Et commiserunt notificari, ac etiam deliberaverunt mandari predictis quod nullus de dicta Societate audeat ipsam Societatem et locum congregationis dictorum hominorum et personarum dicta Societatis ingredi, sine eorum expressa licentia, sub eadem pena.*

Staginus famulus retulit notificasse predicta omnia et singula cum dimissione cedule continentis effectum suprascriptorum dimisse

Sebbene possano desiderarsi maggiori ragguagli dei pochi che abbiamo potuto raccogliere dagli scrittori, può dirsi che la seconda metà del Quattrocento fu l'età, in che la Sacra Rappresentazione nacque, e crebbe subitamente. Lo attestano le molte scritture di tal genere che addietro abbiamo indicate, e le molte edizioni che se ne fecero; ne è da supporsi che fossero composte e stampate, senza essere state davvero recitate: erano esse una forma di teatro, non un genere di letteratura. Aggiungasi la testimonianza del Vasari, il quale assevera che « cotali Feste e Rappresentazioni erano quasi del tutto dismesse »[1] ai suoi tempi, ne' quali agl'ingegni e alle macchine, necessarie alle Rappresentazioni, eransi sostituite le « scene e prospettive », in che fu sommo maestro Baldassare Peruzzi,[2] appropriate alle commedie. Cosicchè, scrive il Biografo aretino a proposito della macchina del Paradiso, « ogni cosa è andato male, e sono gli uomini spenti che ne sapevano ragionare per esperienza, senza speranza che s'abbiano a rifare, abitando oggi quel luogo (San Felice in Piazza) non più monaci di Camaldoli, ma le monache di San Piero Martire, e massimamente ancora essendo stato guasto quello del Carmine, perchè tirava giù i cavalli che reggono il tetto ».[3]

Favorita nel suo sorgere dalla più possente famiglia della città, messa su con larghezza di spesa da pie Confraternite, fatta splendida dagli acuti trovati dei migliori artefici, la Sacra Rappresentazione venne da Firenze trapiantata per opera dei Fiorentini in altri luoghi d'Italia, o in essi

affixe colupne posite super platea S. Felicis in Piaza, et ad hostium dicte Societatis. Dal *Liber deliberationum et partitorum offici Octo virorum Custodie et Balie civitatis Florentie,* a c. 90. Comunicazione del signor Jodoco Del Badia.

[1] *Vita del Cecca,* ediz. cit., vol. V, pag. 36.

[2] *E in queste siffatte opere meritò tanta più lode, quanto per un gran pezzo addietro l'uso della commedia e conseguentemente delle scene e prospettive era stato dismesso, facendosi in quella vece Feste e Rappresentazioni:* Vasari, *Vita del Peruzzi,* ediz. citata, vol. VIII, pag. 228.

[3] *Vita del Brunelleschi,* ediz. cit., vol. III, pag. 232.

imitata per la fama che attorno se n'era sparsa, piuttosto tuttavia nell'ingegnoso e ricco apparato, che nella parte veramente drammatica: come si vedrà dai fatti che verremo adesso a ricordare.

XVIII.

La Sacra Rappresentazione fuori di Firenze nel secolo XV.

Peregrinando per le varie provincie d'Italia in cerca di Rappresentazioni sacre del secolo decimoquinto, troviamo che nel 1414 in Parma, celebrandosi ai 14 di febbrajo la elezione a dottore dello Studio di Andrea di Sicilia, parte principalissima della festa fu appunto una Rappresentazione dei Re Magi, che si fece dai dottori e dagli scolari. « Convennero i tre Re alla Piazza sulle ore 20, muovendo l'uno da San Sepolcro, l'altro da San Ulderigo, il terzo da San Gervasio, regalmente vestiti, accompagnati da assai donzelli, mazzieri e cavalieri, e seguiti da molto cariaggio, carico di valige e d'uccelli e coperto di serici panni, sui quali erano raffigurate le armi di quei Re. Con questo solenne apparecchio recaronsi al Duomo, ove si fece essa Rappresentazione; la prima di tal fatta, — osserva il Pezzana, del quale qui abbiamo usato le parole, — di cui si trovi ricordo nelle Cronache parmensi dal mezzo del secolo XIV in poi ». [1] Certo è almeno che non fu unica, dacchè poco appresso, nel 1417, il cronista da Erba notava che « a'25 di marzo fu fatta la Rappresentazione dell'Annunziata in Domo »; [2] e noi col ragguaglio del citato *Ordinarium Ecclesiae parmensis* possiamo immaginare come venisse eseguita.

Dello stesso anno in che incomincerebbero, a nostra presente notizia, gli Spettacoli sacri parmigiani, abbiamo una notizia riguardante gli stessi Ludi in Roma. Ivi a dì 10

[1] *Storia di Parma:* Parma, Tipografia Reale, 1837-59, vol. II, pag. 157.

[2] *Op. cit.*, ibid., pag. 174.

febbrajo, *quae fuit die Dominica Sexagesimae, fuit factus Ludus in Testacio, in quo quidem Ludo fuit crucifixus Sanctus Petrus, et ad Sanctum Paulum caput amputatum, et istud fecerunt jocatores de regione Montium.* [1] Ora, secondo l'opinione del Gregorovius, [2] non si debbe intendere per quei *jocatores* dei veri istrioni, ma cittadini educati a rappresentare di siffatti spettacoli; nè forse si potrebbe ammettere che fossero fratelli di una Compagnia spirituale; bensì era nell'indole del tempo che ogni sollazzo avesse più o meno aspetto religioso.

Alla Corte di Amedeo VIII di Savoja, e probabilmente in Torino, davasi sfarzosamente nell'aprile del 1427 il *Ludo* di San Giorgio, e lo scudiero Nicodo di Menthon che vi sopraintendeva, faceva per ciò parecchie spese, che risultano dai conti del tesoriere Michele de Ferro: cioè, cinque ulne di tela bianca *pour le penon des empereurs Dyocletien et Maximien;* altre cinque *pour une ydole toute entiere de trois pyes de long;* undici, *pour Saint Cirin, Saint Anthoyne et pour les quatres Martirs que Dacien fait primierement decouler, et pour Mayence, Athanaise et Saint George;* tre, *pour une aultre ydole ou se met une personne qui parle;* poi, quattro libbre di *blanc de puillie pour faire l'encarnacion de ceux qui seront ou sembleront estre nus, et pareillement pour le visage des testes et pour les couronnes de Dieu, dou Pape, des Empereurs et des XII armes, et pour le Roy et la Royne,* oltre quello che è necessario pei fusti *en semblence que ce soient epées,* e per *six payres d'ales pour VI angels,* e pei *cheveulx des angels et des armes.* Troviamo, da ultimo, anche la spesa occorsa *pour quatre peaux de mouton nettes et groes pour faire le corps de S. Georges tout dou long pour sembler nu, et pour la faczon du dit corps;* [3] il che, congiunto a qualche altra fra le indicazioni

[1] Ant. Petri, *Diar. roman.*, in *Rer. Ital. Script.*, vol. XXIV, pag. 1041.

[2] *Storia della città di Roma*, trad. ital.: Venezia, Antonelli, 1875, vol. VI, pag. 815.

[3] Cibrario, *Econom. politica del Medio Evo:* Torino, Stamperia Reale, 1854, pag. 237.

sopra arrecate, ci mette in grave dubbio se qui si discorra di Rappresentazione fatta da uomini vivi o da fantocci.

Ma niun dubbio può esservi circa gli Spettacoli perugini del secolo decimoquinto, nei quali è facile trovare una continuazione ampliata di quelli dei Laudesi del decimoterzo: ampliata, diciamo, coll'accoppiamento di forme e fatti profani con sacri, e coll'aggiungere alla devota funzione balli giocondi, [1] e altre foggie di popolare sollazzo. Così il 24 giugno del 1430 celebrandosi la festa di San Giovanni, fecesi prima, nella mattina, una « bella e devota processione con tutti li ordini »; poi, nel dopo pranzo, « li uomini de Porta Borgne recitâro in piei della piaza la Storia de Jona profeta, e andâro ballando per tutta la cità: et li giurati de la dicta Compagnia pagâro fiorini 20 per uno ». [2] Ed anche nel 44 si fecero « delle belle feste: e comenzâro quelli de Porta Sant'Agnolo, che feceno la festa el dì de Santo Agustino. El primo dì de Maggio tutti li gioveni de quilla Porta feceno una compagnya tutte con le giorney roscie, et fo una ricca liverea. Porta San Sanne feceno la festa el dì de la Scenzione: feceno tutti le giornee de cilestro con le catene d'argento, et fuôro più de 80; et la mane, al lume, andâro a coppia a coppia derieto alla Spina, et se fece una bella festa. Porta Soglie el primo dì de Giugno a la festa de Santo Fiorenzo; e fuôro assai: tutta la paroffia e contrada de San Fiorenzo, et tutti con le giornee bianche con la sbarra roscia. Per Porta San Pietro, a dì 11 de Giugno, alla festa del Corpo di Cristo se vestirono tutte con le giornee gialle e la maggior parte de seta, et fuôr 120 de seta, et in tutto circa 250 persone, et andâro tutte al

[1] I balli per le vie rifiorivano in Perugia tutte le feste cittadinesche. Così per la tornata degli usciti a tempo di Bonifazio IX (1393) *fu fatta gran festa, massime dalle donne; le quali andarono ballando per la città di porta in porta: la qual festa durò molti giorni.* (Graziani, *Cron. Perug.*, in *Arch. Stor.*, vol. XVI, parte I, pag. 257.) E nel 1403, alla venuta della cognata del Papa, *tutti li Priori e Camerlenghi e tutte le donne da bene ballando e sollazzando andarono con lei fino al Palazzo del Potestà.* (Id., *ibid.*, pag. 287.) E vedi anche a pagg. 371, 467, 642, 643, 652, 654.

[2] Graziani, *Op. cit.*, pag. 344.

lume; et doppo mangiare fecero la Storia del Minotauro quando fu morto; et fu coperta la strada del Borgo de Porta San Pietro, cioè da San Domeneco per fine alla Madonna: e li frate de San Domeneco la matina fecero una Devozione della Natività de Cristo, dove ce fu molta gente. Porta Borgne alla festa de Santo Giovagne de Giugno se vestîro tutti con le giornee verde, et così tutto el vestimento e la magior parte de seta, et fu una rica Compagnia ».[1] Altre volte però, non trattandosi di pubblici rallegramenti, manca cotesta mescolanza curiosa di devozione e di spasso profano, come nel 1448 allorquando Fra Roberto da Lecce commosse colla sua infiammata parola il popolo perugino. « A dì 29 di marzo (dice l'ingenuo Cronista), che fu el Vienardì Santo, recomenzò ditto frate Ruberto a predicare in piazza ogni dì, et el Giovedì Santo predicò della comunione, et invitò tutto el popolo per lo Vienardì Santo: et nel fine della dicta predica della Passione fece quista Rappresentazione: cioè predicava in capo della piazza fuora della Porta de San Lorenzo, dove era ordinato uno terrato dalla porta per fine al cantone verso casa de Cherubino degli Armanne; et lì quando se devè mostrare el Crocifisso, uscì fuora de San Lorenzo Eliseo de Cristofano, barbiere de Porta Sant'Agnolo, a guisa de Cristo nudo con la croce in spalla, con la corona de spine in testa, e le suoi carne parevano battute e flagellate, como quando Cristo fu battuto; et lì parecchie armate lo menavano a crucifigere; et andarono giù verso la fonte intorno alle persone e perfina al remboco de gli Scudellare, e argiero su alla audienza del Cambio, e argiero nella Porta de San Lorenzo e intrâro nel dicto terrato; et lì a mezo el terrato glie se fece incontra una a guisa de la Vergene Maria, vestita tutta de negro, piangendo e parlando cordogliosamente quillo che accadeva in simile Misterio della Passione de Jesu Cristo; et giunti che fuôro al pergolo de frate Roberto, lì stette uno pezo con la croce

[1] Graziani, *Op. cit.*, pag. 549. Il Bonazzi (*Storia di Perugia:* Perugia, Santucci, 1875, vol. I, pag. 305), oltre la *Rappresentazione del Minotauro*, ricorda anche il sacrificio d'Ifigenia; ma di ciò non trovo menzione nelle Cronache contemporanee perugine.

in spalla, et sempre tutto el populo piangeva e gridando misericordia: e puoi puoseno giù la dicta croce e pusonce uno crucifisso che ce stava prima, e dirizâro su la ditta croce; et allora li stridi del populo fuôro assai magiori; e a piei della dicta croce, la Nostra Donna comenzò el lamento insieme con San Giovanni et Maria Madalena e Maria Solome, li quali disseno alcune stanzie del lamento della Passione. E puoi venne Nicodemo e Joseph ab Arimathia, e scavigliarono el corpo de Jesu Cristo, quale lo poseno in gremio della Nostra Donna, e puoi lo miseno nel monumento; et sempre tutto el populo piangendo ad alta voce. Et molti disseno che mai più fu fatta in Peroscia la più bella et la più devota Devozione de questa. Et in quella mane se feceno sei frate: uno fu dicto Eliseo, quale era uno stolto garsone; Tomasso de Marchegino, Bino che stava con li Priori, el figlio de Bocco del Borgo de Santo Antonio, e meser Riciere de Francescone de Tanolo, et molti altri se ne erano vestiti prima per le prediche de dicto frate Ruberto. Et in capo di tre o quattro mese, el ditto Eliseo de Cristofano de Porta Sant'Agnolo, uscì de fratarìa et retornò a l'Arte delli barbieri, et è chiamato per nome Domenedio: et poi tolse moglie, et fu magior ribaldo che non era prima ». [1]

Uno dei modi più usati per onorare i Principi nel loro entrare in qualche città abbiam visto esser stato quello appunto dei sacri Spettacoli; e agli esempj già addotti è qui da aggiungersi quello della Signoria di Lucca, che, accogliendo festosamente Sigismondo re dei Romani, lo intratteneva a dì 22 giugno 1432 con una « bellissima Rappresentazione a San Senzio, per dar gusto all'Imperatore, che con molto diletto venne a vederla con molti de' suoi Baroni ». [2]

Nè altrimenti, nel 1443, celebravasi a Perugia l'annunzio che papa Eugenio andavasi avvicinando alla sua

[1] Graziani, *Op. cit.*, pag. 599.

[2] *Cronica manoscritta di Giov. Saminiati*, citata da S. Bongi, in nota alla *Lettera di* B. Martini *su la venuta in Lucca di Sigismondo:* Lucca, Canovetti, 1871, pag. 20.

sede, e da Firenze si era tramutato a Siena. Allora « certi studenti e molti Romani ordinàro una bella festa, et fecero un bello apparecchio in capo de la piazza, dove lì era uno Papa con li Cardinali, e in piey de la piazza lo Imperatore con Cavalieri e Baroni. Et molti corrieri andavano da l'uno a l'altro portando novelle per la partenza del Papa; et lì ce era ordinato una Venere con un Cupido nella palma de la mano con l'arco in mano: dipoi se vedeva el Papa a cavallo andare verso lo Imperatore; et lì in piey della piazza el Papa incoronò lo ditto Imperatore: et fatto questo, feceno gran feste e balli ». [1]

Più consentaneo al caso fu lo spettacolo dato in Siena ai 14 e 15 di giugno del 1450, per festeggiare l'avvenuta beatificazione di San Bernardino: chè, dice il Cronista, « se ne fe' una bella Festa e Rappresentazione della sua canonizzazione: e per tutta Siena si faceva festa, e ognuno dava mangiare e bere a chi ne voleva, e 'l Vescovo di Siena cantò la Messa in piazza ». [2]

Il successore di Sigismondo, l'imperatore Federigo III, fu accolto in Napoli nella Settimana Santa del 1452 da Alfonso I, che ordinò, ad onoranza dell'ospite, il Mistero della Passione, nella chiesa di Santa Chiara: ove « fu tanta moltitudine di genti, che molti ne stettero in pericolo d'affogarvi ». [3] Niun particolare ci è stato possibile rinvenire su questa Festa napoletana, a meglio conoscere se fosse spettacolo meramente mimico ovvero drammatico: nè sapremmo neppur dire se fosse continuazione di usanze tradizionali, o novità introdotta dai Fiorentini. Circa i quali sappiamo invero, che dieci anni innanzi, per le feste dell'entrata e del possesso di Alfonso, eransi tra tutti segnalati con « invenzioni drammatiche allegoriche »; [4] rappresentanti la Fortuna, le Virtù teologali e morali, i dodici Cesari, ec. Ma un cenno dato dal Napoli-Signorelli di un Co-

[1] Graziani, *Op. cit.*, pag. 528.
[2] Allegretti, in *Rer. Ital. Script.*, vol. XXIII, pag. 767.
[3] Costanzo, *Storia di Napoli*, lib. XIX.
[4] Napoli-Signorelli, *Vicende della cultura delle Due Sicilie*: Napoli, 1810, vol. III, pag. 273.

dice contenente alcune ch'egli chiama *Farse spirituali*, e che noi diremo *Devozioni*, datato in due luoghi del febbrajo 1533, ma che « senza dubbio », secondo l'opinione di cotesto Autore, deve riferirsi agli ultimi tempi dei Re Angioini, potrebbe, quando quell'asserzione fosse giusta, darci un'idea della Passione di Santa Chiara, e di altre feste consimili. Il Signorelli, menzionando sette di tali componimenti, ne dà un rapido cenno, perchè « sarebbe infruttuoso il trattenervisi lungamente »: e ancor più laconico è nella *Storia critica dei Teatri*,[1] dove avrebbe dovuto e potuto maggiormente diffondersi. Ma ai suoi tempi cosiffatte ricerche stimavansi « infruttuose »; e gran mercè se egli ci ha pur detto qualcosa di codeste *Farse*, possedute allora da un Giuseppe Cestari, ed ora, speriamo, nascoste soltanto in qualche polverosa scansia. Epiloghiamo intanto le notizie date dal Signorelli. La prima *Farsa*, o *Devozione*, è una *Passione*, preceduta da un *Ordo*, con queste parole: *Ordine de Passione, sequitando li ditti per ordine secundo la tavola sotto scritta. In primis, acconcziato lo talamo, posto lo loco per impiccar Juda, li vestimenti per Cristo et per li Apostoli, et la tavola per la Cena, lo studio de la Sinagoga et sui vestimenti, et preparato Centurione le armi soi et sui compagni, lo loco deputato fore lo talamo, et le altre cose per la Magdalena et Maria, et l'Angelo preparato a lo Monte Oliveto, et li quattro frustatori, ec.* Di quest'*eccetera* volentieri avremmo fatto a meno; intanto chiaro è che l'*Ordine* è un memento pel *trovarobe* e per gli attori; e notevole è che lo *loco deputato*, come già avvertimmo, è diverso dal *talamo*, spazzo comune agli attori. Un Profeta, dice il Signorelli, ma noi diremmo piuttosto un Angelo, annunzia la festa:

Io so venuto pe v'annunziare
Lo Figlio de Maria che sarrà morto,
A la colonna lo vedrite stare,
In croce posto a dispietto et a stuorto
Et ei bisognò questa morte fare
Da che prommese lo Limmo spogliare.

[1] Napoli, 1788, vol. III, pag. 49.

E in fine dice « lo Angelo lecenziando lo popolo »:

O cristiani, ch' avite ascoltato
La Passione del nostro Redemptore
Per redimer lo munno dal peccato
Ha sostenuta morte con dolore,
A la santa resurrezion con vittoria
Dio ve conduca con salute e gloria.

Il secondo componimento ha per titolo: *Depositio Corporis Christi de cruce, ubi introducuntur loquutores Sanctus Jeronimus, Sanctus Joannes Baptista, Adam, Rex David;* i quali, dice il Signorelli, « l'uno dopo l'altro vanno a piangere presso la croce *genibus flexis* ». Il terzo è una *Interlocuzione dove intervene uno Josepho judio, e Joseph e Nicodemo, Re Abaccaro, Santo Joanne e la Maria;* e rappresenta la Deposizione dalla Croce. Incomincia:

Al comun lagrimar del morto Cristo,
A la rotonda e tenebrosa luna,
Al segno del pianeta oscuro e tristo,
Al cader monti et a la terra bruna,
Al volto di ciascun pallido e mesto,
Nuovo terror al petto mio s' aduna.

Qui invece dello stile popolare e della lingua vernacola che abbiamo visto nella *Passione*, troviamo una forma che parrebbe di pieno Seicento: e così anche in quel poco che il Signorelli riferisce degli altri monumenti dello stesso Codice. Questa Deposizione dalla Croce finisce così: *Qua se indebolisce la Maria, e ritorna in sè, e dice un' altra volta:*

Dè, perchè me pigliate la mia pace?
Lassatemel basare un'altra volta;
Pietà di quest' afflitta che si sface
Sola, dal mondo la sua vita tolta.

Segue altra Deposizione, col titolo: *Depositio Corporis Domini de cruce, ubi introducuntur Joannes, Lazarus, Joseph ab Arimathia, Nicodemus, Maria.* Per solo esempio

il nostro Autore cita i versi, coi quali *Giuseppe invita un coro di Eremiti cantori a cantare in mesto tuono:*

Note di pianto in lagrimoso accento
Spandete al ciel, finchè il corporeo velo
Riposto sia rinchiuso al monumento,
Poichè altro fin non ne concede il cielo.

E allora *cantano li Eremiti con le viole de arco, et Nicodemo et Joseph schiovano Cristo da la croce.* In quinto luogo, abbiamo un *Lamento* a piè della croce di Pietro, Giovanni e il re Giosuè: indi una *Farsa,* dove prendono parte il figliuolo della Vedova, San Giovanni, San Giuseppe, Maria e Nicodemo; e in ultimo, ancora un'altra Deposizione, a che intervengono Giovanni, Giuseppe, Nicodemo e Maria.[1] Essendoci ignote le ragioni, per le quali il Signorelli così asseverantemente afferma doversi queste *Farse spirituali* riferire al tempo degli ultimi Angioini, non abbiamo voluto parlarne altrove che a questo punto, ove raccogliamo memorie del secolo decimoquinto; ma dobbiamo avvertire che, a parer nostro, salvo la Passione, esse sono piuttosto del secolo appresso.

I Mercanti fiorentini, che avevano dato in Napoli un saggio delle pompe della loro nativa città, presero parte principale anche alle feste, colle quali nel 1473 si onorava in Roma una Principessa di Napoli, che andava a marito in Ferrara. Le quali sono così descritte dall'Infessura: « *Eodem anno et mense Maj,* lo Cardinale di Santo Sisto detto Frate Pietro, nel detto tempo fece coprire la Piazza di Sant'Apostolo, e fece certi tavolati intorno alla detta Piazza con panni di razza, e tavole a modo di una loja, e anche sopra lo porticale della detta ecclesia fece un'altra bella loja tutta ornata, e in quella tavolata fu fatta per li Fiorentini festajoli la festa di Santa ....., [2] e stavanci due fontane, che gittavano acqua, la quale veniva di molto d'alto,

[1] *Vicende della cultura delle Due Sicilie,* vol. III, pag. 273 e seg.

[2] Qui opportunamente supplisce il Corio, *Storia di Milano,* parte VI, cap. II: *Al mezzodì nelle sopradette sale si rappresentò la* Susanna *da alcuni Fiorentini, cogli atti più veri, e più attamente che giudicar si potesse.*

e credo dal tetto di Santo Apostolo: e lo detto Cardinale fece uno bello e suntuoso convito a Madonna Leonora, figlia del re Ferrante, la quale se n'andava a marito allo Marchese o Duca di Ferrara; e dopo allo convito li fece fare quella festa, e fu una delle belle cose che fosse mai fatta in Roma, e anco fuori di Roma, perchè tra lo convito e la festa ci fôro spesi parechi migliara di ducati, e feceronci addrizzare una argentaria con tanto ariento che mai fo creso che la Ecclesia di Dio ne avesse tanto, senza di quello che serviva in tavola: e le cose da mangiare indorate, e lo zuccaro senza mesura che li fu adoperato a pena si può credere; e la detta Lionora stette nella casa predetta molti dì con molte damigelle e baronesse, e fu detto che lo Cardinale predetto che a ciascuna di quelle donne, che avevano la camera da per sè, oltre l'altri ornamenti li teneva uno pitale indorato. In qualche cosa bisogna che s'adoperi lo tesauro dell'Ecclesia! E dopo lo martedì fu fatta l'altra *Devotione* dello Corpo di Cristo,[1] e nello mercordì, di San Joan Batista e di Santo Jacovo; e dopo, lo jovedì a mattina, se partì la Lionora accompagnata con molti Cardinali e Prelati e persone da bene, e andossene a marito. *Item*, nel penultimo di jugnio, lo dì di Santo Pietro e di Santo Paulo fece un'altra Rappresentatione nobilissima; e fu lo tributo, lo quale veniva alli Romani quando signoreggiavano lo mondo: dove stetterono settanta muli carichi tutti copertati colla coperta di panno, con l'arma sua, e fo corso lo palio de' Fiorentini da Porta dello Popolo fino a Santo Apostolo, et ebbelo lo cavallo di Francesco Santacroce, e dinanzi a queste fece certe altre Representationi della Natività di Gesù Cristo, con li Maij, e della Resurretione di Cristo quando spogliò l'Inferno; e fece nello suo tempo godere e trionfare ogni uomo tanto noto, quanto ignoto. »[2] E dacchè siamo a Ro-

[1] Il Corio, *loc. cit.*: *Fu fatta la Rappresentazione di quel Giudeo che arrostì il Corpo di Cristo.* Potrebbe essere quella *Rappresentazione d'uno miracolo del Corpo di Christo*, sulla quale vedi il Batines, *Bibliogr.*, pag. 34.

[2] *Diarium*, in Eccardus, *Corpus historia med. aev.*, vol. II, pag. 1896.

ma, non ce ne allontaneremo, ma ricorderemo le feste del 1484, quali ce le descrive Jacopo Volterrano: *Bacchanalium die, qui Carnisprivium nuncupatur, acta est historia Costantini Caesaris in pontificiae atrio, ubi Cardinales in Curiam venientes ab equis descendunt. Pontifex ex superioribus fenestris laetus spectavit. Huic scenae praefectus erat genuensis quidam Constantinopoli natus et educatus, et in Pontificis familium ascitus. Hic, cum Constantini personam sustineret, ex eo die Imperatoris nomen accipiens, usque ad mortem secum illud honorifice detulit.*[1]

Ciò che abbiamo più addietro osservato circa il vero anno della *Rappresentazione di San Giovanni e Paulo* distrugge il dubbio, che qui potrebbe sorgere, che questo Dramma romano dell'84 fosse quello del Magnifico Lorenzo; e neppure sapremmo ammettere come altri,[2] che fosse del Belcari quella Rappresentazione di Abramo che nel 1481 aveva fatto fare in Parma nella ricorrenza della Pasqua Sagramoro Sagramori, e che così ci è descritta nel Diario parmense: *Reverendissimus Dominus parmensis Episcopus fieri fecit super plateale majoris Ecclesiae super tribunalibus eminentibus Festum et demonstrationem historiae Abrahae et Isaac imolandi, ubi fere omnis populus utriumque sexus interfuit.*[3]

Qualche anno innanzi, nel 1475, Milano aveva visto nelle sue mura uno spettacolo, così descritto nella *Cronica* di Martino Bosso: *Die paschalis Dominice Resurrectionis, pater quidam Sancti Francisci in predicatione sanctissimam Resurrectionis dominice Historiam ad popularem devotionem exibuit: ad quod spectaculum octoginta hominum millia convencrant.* Ove concorderemmo volentieri col Tiraboschi,[4] trattarsi di muta Rappresentazione; se non soccorresse il Corio,[5] narrando un po' diversamente la cosa, e attri-

[1] *Diar. roman.*, in *Rer. Ital. Script.*, vol. XXIII, pag. 194.

[2] Lo dice, ma dubitativamente, il Pezzana, *Storia di Parma*, vol. IV, pag. 241.

[3] *Rer. Ital. Script.*, vol. XXII, pag. 370.

[4] *Storia della Letteratura italiana dal 1400 al 1500*, lib. III, cap. 3, § 32, in nota.

[5] *Storia di Milano*, parte VI, cap. 3.

buendola, cioè, ai Fiorentini. « Nella prossima Pasqua (ei dice) sulla Piazza del Serafico e divo Francesco fu da alcuni Fiorentini dato lo spettacolo della Resurrezione del Figliuol di Dio, alla quale si trovarono più di ottantamila persone: cosa veramente grande al parere di tutti ». [1]

Raccogliamo or qui tutte insieme le copiose notizie che ci restano intorno a quella città di Ferrara, ove se non risorse, ebbe almeno grande incremento il Dramma rinnovato sugli esempj dei classici modelli. [2] A dì 20 aprile del 1481, dice il cronista Girolamo Maria Ferrarini, « il Veneri di Sancto, lo duca nostro Hercule in la capella sua di Corte fece fare la Passione de Christo, che fu certo una cosa de gran devotione; e questo, dopo la Predica fornita, tra le altre cose havea facto fare uno solaro de asse eminente denante lo altare, che de longhezza era tanto quanto è larga dicta capella de uno muro all'altro, largo convenientemente; dove li era una testa di serpente grande di legno, che si apriva et serrava, dove era lo Limbo de'Sancti Padri, poi uno monte facto bene. Prima Maria Madalena venne fora, et disse alcune parole; poi Sancto Zoanne, denante però al Crucifixo; poi la Verzene Maria, cum le donne accompagnate al monumento di Christo, disse alcune parole, poi sederno al monumento; poi uno in persona di Christo andò dov' era la testa dell'idra et serpente, in verso del Limbo, per menare via li Sancti Padri dal Limbo, et disse *atolite portas;* et se aperse la bocca del dicto serpente, et XIV uscinno fora de epsa, cantando et laudando Dio, et basando la croce. Et le pareva es-

[1] Di altro Spettacolo milanese, ma senza citare nè la fonte nè la data, così scrive l' ARTEAGA (*Rivoluzioni del Teatro musicale:* Bologna, Trenti, 1783, vol. I, pag. 132): *Un'altra si rappresentò in Milano, dove compariscono in scena Annibale, San Giorgio e Gedeone, altercando insieme per sapere chi fosse il più bravo di loro. Sopraggiugne Sansone con una gran mascella scarnata sotto il braccio, e sfida tutti e tre a duello. Dalila che arriva, sviene per la paura, e i colpi finiscono ballando insieme una pavaniglia.*

[2] Vedi TIRABOSCHI, *Storia della Letter. ital. dal 1400 al 1500*, lib. III, cap. 3, § 32 e segg.; CHASSANG, *Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XV et XVI siècle:* Paris, Durand, 1852, pag. 169.

sere lo diavolo in quella bocca, mesedando catene et tragando razzi, che andaveno infino alla summità de dicta cappella. Poi venne Nicodemo a tòrre Christo zoso de la croce, cum alcuni versi cantando, apti a far piangere, et quello corpo messe in brazzo della madre Verzene Maria cantando, et lo involsono in drappi et posero in lo monumento. Lo Duca nostro era di sopra de dicta capella suso quello pozzolo è sopra la porta de dicta capella a vedere cum Madama sua et altri curiali e curiale: lì era ancora lo reverendo Monsignore Ascanio de Milano. Quello dì molto piovette, et in lo intrare de dicta capella a principio fu difficile, et non se poteva per la moltitudine ». [1]

Segue la descrizione della festa dell'anno 1489: « A dì luni 13 aprile lo Duca nostro di Ferrara lo tribunale [che] haveva facto fare drieto le Bollette et lo Ufficio del Collecterale fece disfare a gran furia nanti dexenare, et lo fece fare verso il Palazzo del Potestà de Ferrara alla lunga de dicto Palazzo, lassando uno andavino tra lo fonticho de Jeronymo de Vicentij et le altre botteghe, che per quello se possi andare innanti e indrieto; et uno capo de dicto tribunale tocchava li banchi fino sotto li pozzoli, pigliando la larghezza de dicto andavino lassato denanti el fonticho de Hieronymo de Vicentij, et altre botteghe insino al segondo bancho, et sotto li pozzoli delle colonne di marmoro, et dicto banco è de Nicola Leopardo et lo conduce ad affitto Lanzalloto di Fanti· l'altro capo traversava la piazza et andava verso la Strazzaria et la fontana: et era lungo dicto tribunale da dicti banchi insino quanto tene la Strazzaria et le botteghe de Christofalo Corezzaro strazarolo, et la larghezza è como era il primo fece fare di verso lo Officio de le Bollette; et suso dicto tribunale lì era con asse facte certe caxe con colonne di legname; una caxa era dove magnò Cristo lo agnello con li Discipuli, che era dritto la bottega de Hieronymo de Vicentij: l'altra caxa

[1] Manoscritto autografo nella Biblioteca Estense in Modena, VII, D, 20, a pag. 79. Debbo la comunicazione di queste curiose notizie, come anchè di quelle risguardanti Modena, alla gentilezza ed amicizia dell'erudito cav. Antonio Cappelli.

dove Maria Madalena andò a unzere li pedi a Christo, la qual era in capo il tribunale verso la fontana; un'altra caxa con atrio, dove faceva li Zudei consilgio et stava Chaifas, si era in capo lo tribunale verso li banchi; un'altra propinqua casa era a questa di verso la contrà di Sancto Paulo et de le Cartolarie, et la quale era pure de' Pontifice de' Judei, et la faza del tribunale, per la quale se faceva la demostratione de la Passione, chè 'l populo la potesse vedere, guardava verso caxa del Vescovo di Ferrara. Et così a dì zobia 16 aprile, la zobia sancta, la mattina dopo la Messa, circha ore 16, lo Duca de Ferrara nostro in sala grande ducale lavò li piedi publicamente a molti poveri homini, et con Sua Signoria lavò *etiam* Mons. Sigismondo da Este suo fratello, et Don Alfonso suo fiolo primo genito, et Don Ferrante suo fiolo: tutti questi lavavano li pedi a dicti poveri homeni; li quali poveri fôrno, a chi fu lavati i pedi, circha 143. *Item,* dopo li fu lavati li pedi, tutti dexenonno suso dicta sala honorevolemente, *adeo* che haveria bastato tal pasto ad ogni gran zentil homo et signore; poi lo Duca tutti li vestì, dandoli pignola per zippone, tela, panni per far altre vestimente, tela per camixe et altre robe, scarpe, ec. *Item,* a cadauno dètte contanti soldi 25 marchesini in dinari, in modo che è judicio de cadauno che il valore de la elemoxina ha habuto cadauno del numero degli soprascripti poveri, valgia circa ducati quattro computando tutte le robe, sì che in tutto lo valore de dicta elimosina se disse valere in tutto ducati cinque cento. Del numero de li 143, prima lo Duca ne vestì poveri 58, per anni 58. Sua Signoria ha *item* poveri 13 per dodexe Discipuli et Christo: *item,* 62 poveri per 62 Discipuli de epso: lo resto poi vestì per altre soe divocione Sua Signoria.

» A dì dicto 16 aprile, la zobia santa, dopo fu dicto il mattutino, quale è consueto de dirse de dì, et essendo circa mezza hora a venire sira, lo Duca nostro di Ferrara andò con li soi Nobili et Cortesani suso il pozollo ultimo a descendere delli pozolli de marmoro, per denanti la Torre de lo horologio de Rigobello. *Item,* lì fu Madama

nostra a l'altro di sopra, in modo che tutti tri pozolli erano pieni tutti per vedere la Passione de Christo. Et fece lo Duca dopo le hore 24 per spacio comenzare la Passione de Christo; et era una scala attacchata al tribunale de drieto via andava a l'usso de la bottega de Hieronymo de Vicentij, in la quale bottega tutti quelli havevano a fare la Passione se vestivano in dicta bottega. Et il principio de la Passione, et il primo acto fu, come la Verzene Maria venne fora con tre Marie, lamentandose vulgarmente como per lo peccato di Eva fece bisogno a Christo venire in terra, et incarnarse et patire, et como li gaudj in pianto ritornavano, essendo lì il Fiolo suo Christo in juditio denanti alli Judei per essere condemnato, et altre parole assai notande e bone. Fatto questo primo acto, Christo con li XII Discipuli uscì fora, vestidi dignamente et convenentemente, et fece la Cena, et li lavò li pedi a tutti, et le parole di tal acto erano latine et le parole dil *Passio;* et così per ordine andonno como va il *Passio*, pur lassandoli alcune cose, e in tutto non recitato *de verbo ad verbum*. L'ultimo acto fu quando Christo fu prexo da li Zudei. Dopo questo ultimo acto, venne uno chiamato il Conchelle Domenico, quale era et representava il ciecho illuminato fu da Christo, il quale disse alcune parole vulgare: e così due volte *solum* insino qui è stato parlato vulgare, tutto il resto per littere in latino; et lo effecto del parlare del ciecho fu como andava per ritrovare a caxa la Verzene Maria per farli assapere che 'l suo Fiolo era stà prexo da li Zudei. Et fornito tal parlare, fu fornito la Passione, quanto per la zobia de sira; et ogni persona se partì poi de piazza, essendo pina la piazza de persone et di banche dove sentavano, et li pozzoli del Duca et le finestre del Palazzo ducale et altri luogi da piazza; et quando fu fornito, poteva essere hore doe et mezzo de nocte.

» La mattina del Veneri dì Sancto a dì 17 aprile, innanti dì, como è usanza, maestro Baptista Paneto de l'Ordine frati di Sancto Paulo di Ferrara predicò in piazza, essendo le persone in piazza per vedere la Passione fornirla. Fornito hebbe la Predica, che la fornì nanti hore 12,

perchè lo Duca così volse, et stando lo Duca e Madama alli pozzoli *ut supra* con le loro Corte, lo primo acto fu facto il Veneri fu como Anna et Caifa pontifice, et vestido a modo di pontifice, Anna a modo di vescovo, quando è a lo altare con lo piviale et mitria in testa, con Zudei assai drieto a loro, vestidi tutti de diversi habiti, et Herodes, Pilato poi con un putto innanti che li portava la spada et lo cappello, come se fanno a' podestadi, seguendoli altri drieto. Haveva lui una turcha di brocchato d'oro, et stava suso una scranna parata, et li altri Zudei erano con tutti questi, che erano assai, chi haveva barbe posticcie, chi senza, con cappelli grandi in testa, chi con altre cose, li quali tutti erano più de persone cinquanta, et se assentonno; et lo primo acto fu como Juda venne fora suso il tribunale dal capo verso li Zudei, che era appresso li banchi de l'altro capo del tribunale verso la Fontana. All'incontro venne Sancto Zoanne Baptista, il quale, vedendo Juda, vulgaremente lo comenzò a reprendere, digando vulgaremente molte cose in reprensione sua, che aveva venduto il suo Maestro che tanto bene li haveva facto, et altre molte parole de simile effecto. Juda non rispoxe mai, ma mesto passezava suso il tribunale, grattandose spesso il capo, facendo acti de essere mal contento. Finito il parlare di Sancto Zoanne, se parti. Juda andò a rendere li dinari haveva tolti, alli Zudei; poi passezando se messe in fantasia d'appiccarse, et in quello mezzo uscì fora da una boccha de serpente facto de asce, che era verso il capo del tribunale verso la Fontana, la qual boccha era caxa del diavolo, uscì uno diavolo, o vero in forma di diavolo, il quale drieto a Juda a le orecchie li andava digando: *appiccate, appiccate;* et li buttava pezzi di soge denanti perchè se appicchasse. Dopo hebbe molto passezato, andò al troncho de uno legno posto suso dicto tribunale, et se finse de appiccare, et stava appiccato per la gola, ma era zogo sotto le scene che 'l sosteneva. Lo diavolo subito asexe l'arbore et dicto troncho, che era con rame verde, et li messe li pedi suso le spalle, come fa il manigoldo, stando così appiccato per la gola. Christo fu poi menato a Pilato in Pretorio; et così successive fu facta

la Passione. Stando un poco Juda appiccato, venne dui diavoli, e dispiconno il corpo di Juda, et lo portonno in la testa de la serpe, che era in locho di caxa del diavolo. Christo, dopoi alcuni altri acti, fu tolto zo di la croce per Nicodemo e dui altri, e messo in lo monumento, li quali cantonno alcune laude nanti la croce, nanti lo tolesseno zoxo. Nanti fusse portato al monumento, la Madre sua Verzene Maria lo tolse in brazo così morto, et lì piangendo disse alcune parole vulgare; et così in questa Passione si è stà dicto *solum* in quattro acti parole vulgare. Lo primo fu il principiare la Passione, parole di Nostra Donna, *ut supra;* lo secondo acto di parole vulgare fu lo Ciecho; lo terzo acto, Santo Zoanne; lo quarto et ultimo, il pianto di Nostra Donna dopo morto il Fiolo; le altre tutte parole sono state latine, et como dice il *Passio*, et in canto sono sempre stà dicte in tutti li parlamenti, perchè tutti li cantori del Duca et altri che sapevano de canto, sono stati quelli che hanno facto dicta Passione. L'ultimo acto de la Passione fu quando Christo andò a tòrre li Sancti Padri fora del Limbo, li quali drieto a lui li andavano cantando laude, et alli pedi della Croce tutti stati zenocchioni; et così fu fornita dicta Passione ». [1]

Questo spettacolo ripetevasi lo stesso anno, il giorno del *Corpus Domini*, come riferisce lo stesso Cronista: « A dì 18 de Zugno, zobia, el dì del Corpo di Christo, in Ferrara fu facta la solenne Passione, usata fare in tal dì per la città nostra; et a compagnare il Corpo di Christo per la città li andò la illustrissima Madama nostra di Ferrara con li fioli et fiole et donne, et li andò tutti li altri di la caxa da Este. Lo Duca nostro non li fu, perchè era fora de la città.... Li frati di Santo Francesco di Ferrara in tal Passione feceno tutti li Santi et Sante fôrno de la sua religione; *item*, tutti li Papi sono stati del suo ordine; *item*, uno Imperatore; quello era in loco di Sancto Francesco: haveva Christo in alto, et lo guardava fixo, et era congegnato con fili de ramo, che era cosa dificile ». [2]

[1] Manoscritto cit., pag. 275-80.
[2] Ibid., pag. 289.

E anche l'anno appresso 1490, « a dì 13 marzo fu representata la Passione di Christo excellentemente dal duca Hercole in piazza. Et a dì 25 similmente fu representata la Assunctione, la quale fu bellissima cosa da vedere ». [1]

Nel 1494 facevasi in Modena la commemorazione drammatica della vita del Santo Protettore. « A dì ultimo Aprile, fu fatto la festa del nostro gloriosissimo Patron nostro misser San Zimignan in su la piazza de Modena denance del Domo, e teniva li tribunali tutta la fazada del Domo; si como la fiola del Re s'indemoniò, e como il Re la fece vedere a' maistri e altri che la sconzuronno, che che mai non insiereve, si uno ditto Zimignano veschovo non lo chazzasse; e ditto Re fece cercare per molte parte, e trovò ditto Santo Geminiano, e fu menato in quelle parte, e despirtolla. E fu fatto una nave in su rode, che la menava uno cavallo per piazza. La festa fu fatta molto degnissima, e con grande solennità, che sereve longo narrare. Fu fatto un tribunal per il Re, l'altro per Santo Geminiano con el bosco dove orava, e fu fatta la festa del Re, la quale si fece con grandi balli alla morescha, e grandi piaxeri che dava alla fiola, e como il diavolo li saltò adosso e altre grande e belle [cose], e ricchamente era vestiti quelli a chi se appartigniva. » [2]

Un breve ricordo ci dà un Cronista di Bologna [3] di

[1] Dalla *Cronaca Estense* di Fra Paolo da Lignago: Ms. presso l'Archivio Estense in Modena.

[2] *Cronaca Modenese* di Jacopino de Bianchi detto de' Lancellotti: Parma, 1861, pag. 113. Questa Rappresentazione è brevissimamente ricordata negli *Annales veteres Mutinensium* (*Rer. Ital. Script.*, vol. XI, pag. 85): *Et dicto anno factae fuerunt Repraesentationes miraculorum Sancti Geminiani in platea Mutinae.*

[3] Tutti gli altri ricordi di pompe bolognesi della fine del Quattrocento riguardano feste d'indole cavalleresca. Qualche cosa di rappresentativo, ma non sacro, è narrato dal Beroaldo come eseguito per le nozze di Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este. Fu fatto un palco con una spelonca, un monte e un castello: *Ex his omnibus paulatim Nymphae progrediunt ad effigiem dearum reformatae. Credidimus hoc Paridis esse judicium de tribus deabus, quoniam Juno et Venus affuerunt. Sed loco Minervae aderat Diana, cum*

una processione con Rappresentazioni fatta nel 1492 per la ricorrenza del *Corpus Domini. In festa corporis Christi in processione multa repraesentata sunt, tam de Veteri quam de Novo Testamento. Spectacula adeo fuerunt digna, ut multi dicerent antiquitatem romanam revixisse.* [1] Se non che, anche qui più che mai è da dubitare se si tratti di vere Rappresentazioni drammatiche.

Di tal fatta, invero, non parrebbe essere lo spettacolo dato in Torino nel 1494 per il solenne ricevimento di Carlo VIII. *Le roy*, dice un contemporaneo, *entra dedans Turin, dont les rues étoient tendues de fins draps d'or et de soye et d'autres parements, et parmy la ville estoient dressez des grands échaffauts remplis de Mystères, tant de la loy de la nature que de la loy écrite, gestes poètiques et histoires, tant du Vieil que du Nouveau Testament.* [2] E il poetico narratore delle gesta di Carlo VIII:

Labeur y vis bien dehait en pourpoint,
Et pastoreaulx chanter de contrepoint,
Petit rondeaulx faits dessus leurs histoires:
Invention de la loi de nature,

Nymphis suis, quae saltare fabulam coeperunt, in qua Nympharum una tamquam transfuga ex castris Dianae celibis in castra Junonis, quae conjugalibus vinculis praesidet, transmigravit. Canticum cecinerunt pueri symphonici voce canora concinentes, ad quorum rithmos Nymphae corpus movebant dantes staticulos saltatorios.... Post coenam ingrediuntur personati scenico ornatu, intra nemus inclusi.... Cupidinis ludricum egerunt homines feri ac silvatici clavam ligneam manu gestantes, instar Herculi clavigeri: cantata sunt carmina argumento discursibus reciprocis accomodata. Ex his unus leonem.... loro trahebat: erat autem homo leonina pelle vestitus tectusque, adeo graphice ac solerter ut a nescientibus verus Leo crederetur. Fu dunque una specie di *Pastorale*. E ci troviamo anche un Fiorentino, ma non per dirigere la Rappresentazione, bensì invece i fuochi: *Nam Florentinus quidam machinator egregius et mechanicae artis scientissimus machinam solertissimo artificio fabricaverat, quam Girandulam vulgus appellat:* PHIL. BEROALDI, *Nuptiae Bentivolorum*, in *Opera:* Bonon., 1521, pag. 49 e seg.

[1] BURSELLIS, *Ann. Bonon.*, in *Rer. Ital. Script.*, vol. XXIII, pag. 911.

[2] PIERRE DESRAY, *Relation* citata nel Godefroy, *Hist. de Charl. VIII*, 1684, pag. 196.

Pareillement de cette descripture
Bien composées furent illic à flac,
Noé, Sem, Cham y vis en portraiture,
Et de la loi de grace leur figure;
Puis Abraham, Jacob et Isaac,
Plusieurs histoires de Lancelot du Lac,
Celles d'Athènes, du gran Cocordillac, etc. [1]

A Chieri lo attendevano altri spettacoli: uno tra gli altri, offertogli dalle dame, che sembrerebbe volesse rappresentare la *Natività*. Scelta la più bella di loro, fu posta entro un bel letto:

Soubz convertures que point n'en est de telles
La firent mestre ainsi qu'une acouchée.

Il letto era adorno di belle cortine di drappo d'oro e di damasco: la puerpera sopraccarica di anelli e di gemme preziose. Niuna pittura o scultura poteva eguagliare la bellezza e l'ornamento di questa dama, intorno alla quale stavano altre angeliche creature:

Autour le dame ung tas de faces d'anges
Plus que déesses ou sibilles, plaisantes.

Dinanzi al letto, contornato di seggi d'oro, il neonato:

Devant le liet estoit le jeune enfant
Beau a merveilles, sans pleurs et sans effroy.

Se non che a un tratto sembra che questa scena si cangi in un tribunale d'amore: poi il poeta conchiude che *davant le Roy ce Mystere fu fait;* noi crederemo soltanto a quel ch'ei dice della festa, che *c'estoit ung Paradis terrestre.* [2]

Per ben diversa occasione, e come a festeggiare un gaudio privato, veggiamo farsi una Rappresentazione in Perugia nel 1495, quando Fra Niccolo di Santa Maria dei Servi volle per tal modo render solenne il suo conventarsi in sacra scienza: « E per fare alcuna cosa nova e me-

[1] André de la Vigne, *Vergier d'honneur,* citato nel Roscoe, *Vita di Leon X,* trad. ital.: Milano, 1816, vol. I, pag. 220.
[2] *Op. cit.,* ibid., vol. III, pag. 263.

morevole nel suo graduato, fece fare in piede de la piazza uno apparato grandissimo, grande quanto era larga lì la piazza, e fu cusì bello apparato quanto si potesse dire. Et nel detto luogo, alto che ciascuno potesse vedere, fu rappresentato quando e come lo re Totile campeggiò intorno Peroscia, e come alfine la pigliò, e tagliò la testa a Santo Arcolano vescovo. Et per fare questa sollennità andò a Roma per trovare lo vero fundamento de questa cosa: e maxime de quelle parole, le quale stavano già sopra le porte de le antiche mura, quale dicevano *Vibia colonia*. La quale Rappresentazione fu tenuta cosa degnia, e s'io la potesse avere *de verbo ad verbum*, io la metterìa in questo mio liberculetto ». [1]

Giunti così con questa nostra spigolatura alla fine del secolo XV, giova recare un curioso documento lucchese del 1442, col quale il Comune proibisce certi Spettacoli devoti, con proprio vocabolo detti *Tauliti*, [2] che solevano dare origine a disordine e chiassi. Nelle Riformagioni del Consiglio generale del Comune leggesi adunque il seguente Decreto: *Anno Domini MCCCCXLII. Indit. V, die 9 april. Proposuit Dominus Vexillifer quod aliquando accidit, quod per Societates seu Confraternitates piorum locorum celebrantur quedam festivitates aliquarum Representationum, sicut fieri consuevit, ad devotionem inventarum. Verum, cum aliquando hujusmodi Representationibus immisceantur et nonnulle indevotiones, et etiam periculum immineat, propter multos alios respectos, idcirco super hoc quid agendum videatur, in Dei nomine consulatur. Johannes Bernardi et alii plures Consiliarii dicti Consilii, surgentes ad arengheriam dixerunt et consuluerunt, quod ad evitandum omne periculum deinceps ex die X presentis mensis in antea, non possit aut debeat fieri aliqua Representationis alicujus festivitas sive alicujus*

[1] MATARAZZO, *Cron. Perug.*, in *Arch. Stor.*, vol. XVI, parte II, pag. 37.

[2] Raffrontisi questo vocabolo, più che con *talamo*, con la voce spagnuola *taulat*, che leggesi in antichi documenti citati in un articolo del MILÀ Y FONTANALS, *De algunas Representaciones catalanas antiguas y vulgares*. (*Revist. de Catal.*: Barcellona, 1862.)

alterius actus, sine expressa licentia Magnificor. Dominor. qui per tempora presidebunt; ad penam ducatorum duorum cuilibet contrafacienti et intervenienti sine dicta licentia infligendam. In cujus reformatione Consilii facto, dato et misso partito, ut supra in aliis, et obtento secreto scruptinio per Consiliarios LXXIII dantes et reddentes eorum pallocias albas in pisside affirmativa pro sic, non obstantibus XX in contrarium repertis, provisum, obtentum et reformatum fuit, ut supra. [1] È questo un preludio alle molte proibizioni, onde, già entrati nell'evo moderno, e per motivi non molto diversi da quelli che le consigliarono nell'età anteriore, vediamo ripetutamente, e in tutta Europa, esser colpito il Dramma religioso.

Se poniamo adesso a raffronto quel che già vedemmo di Firenze, e quello che trovasi nelle altre parti d'Italia, ci pare dover concludere che in Firenze già era sorto il vero dramma, cioè l'azione verseggiata, cui a gara ornavano di belle invenzioni i maestri delle arte sorelle, quando altrove

[1] Nonostante questa proibizione, altra ancora ne troviamo nel 1519, come si vede dal libro delle *Riformagioni* di questo anno: *Interea fuit per prefatum magn. Vexilliferum Justiciae propositum quemadmodum hoc anno in festivitatibus divi Nicolai, causa Taulitorum, qui fiunt per scolares, exorte sunt rixe et contentiones tales inter eos, quod deventum est ad arma, et nisi celeri provisione fuisset obviatum, fuissent comissa omicidia. Quare cum in nostra civitate, pro libertate nostra conservanda, sit unio civium necessaria, consulatur pro extinguendis periculis, que interdum dissidia parere possent: et fuit consultum et ordinatum, non obstantibus decem palloctis in contrarium repertis, quod pro obviando periculis, que in futurum imminere possent, auctoritate et potestate presentis magn. Consilii, Tauliti et Representationes et cetera que solita sunt fieri singulis annis in festivitatibus divi Nicolai, per scolares sive alios deinceps perpetuis successivis temporibus, intelligantur et sint prohibita omnibus et singulis cujuscumque status, gradus vel conditionis existat, sub pena ducator.* 50 *pro quolibet contrafaciente, et qualibet vice, applicanda Lucensi camere, et pater teneatur pro filio, et patronus pro famulo. Etiam sufficiat dictis scolaribus ire cum candelis ad ecclesiam Sancti prefati gratias agendo, aliqua consuetudine in contrarium non obstante.* Questo Decreto recato in volgare trovasi anche nello *Statuto di Lucca del* 1539, lib. IV, cap. 229: *De' Tauliti prohibiti et della pena di quegli che gli facessero.* Debbo questa notizia al mio amico SALVATORE BONGI, direttore dell'Archivio di Lucca.

lo spettacolo, svolto piuttosto dalla sola cerimonia liturgica, parlava soprattutto agli occhi. Vero è che talvolta esso è intramezzato di dialoghi e canti, latini e volgari, come nella Passione ferrarese; ma non ci sembra mai, o quasi, vedervi un'azione continuata: la mimica primeggia sulla recitazione, nè la parola è altro, il più delle volte, se non spiegazione illustrativa dell'apparato. I Fiorentini, che ancora duravano ad esser il quinto elemento, portarono qua e là nelle città della Penisola questo nuovo genere di poesia drammatica, che era nato fra le mura del loro Comune nel modo che abbiamo visto in addietro; ma non riuscirono a radicarlo e naturarlo in nessun luogo. Si ammirava ed imitava la novità e il sottile congegno delle macchine ed invenzioni; ma quel composto e mescolamento di sacro e di profano, di liturgico e di comico, di personaggi biblici ed evangelici con caratteri plebei e moderni, quell'uso della lingua volgare anche in argomenti, de' quali pareva in possesso il solo latino, repugnavano tanto, che la Rappresentazione in questa sua prima età, quando era davvero forma sacra del Teatro popolare, non varcò i confini della Toscana. Un Fra Geronimo Berardi scrivendo il 23 ottobre del 1503 dall'Abbazia di Nonantola, ove era Priore, al duca Ercole di Ferrara, gli mandava alcune Rappresentazioni toscane a stampa, ma con tali termini da mostrar la poca stima ch'ei faceva di cotali scritture: *Et avendo io viste in la sua cella* (di un Don Pietro monaco di Nonantola) *certe Representatione a stampa, le quale si soleno recitare a Fiorenza, lo ho persuaso a mandarle a Quella, la quale insieme con quella Cronica mando a V. S. Illustrissima: non perchè Quella impari da' Fiorentini de ordinare et fare Representatione, ma più presto a ciò che Quella veda quanta differentia è da le cose di V. S. a le loro, li quali tra le cose devote mischiano buffonarìe, come in quelle vederà Vostra Excellentia.* [1]

[1] Questo documento è stampato in parte dal TIRABOSCHI, *Storia della Letter. ital. dal 1400 al 1500*, lib. III, cap. 3, § 34, in nota. Per cortesia del cav. CAPPELLI noi abbiamo potuto averne copia intera dall'Archivio di Stato di Modena, e stampare il brano che riguarda le Rappresentazioni più correttamente del TIRABOSCHI.

XIX.

La Sacra Rappresentazione nel secolo XVI.

Giorgio Vasari, il quale circa il 1547 scriveva i suoi Commentarii, aveva ragion di dire, come per addietro notammo, che l'uso delle Rappresentazioni era al suo tempo *quasi al tutto dismesso:* ma nè era ancora del tutto cessato, nè quella mutazione nel gusto degli spettacoli, ch' egli fa risalire alla recitazione della *Calandra* del Bibbiena e alle prospettive del Peruzzi (1514), deve trarsi fino ai primi anni del secolo; nei quali al nostro genere drammatico continuò lo stesso favore, onde e' fu proseguito negli ultimi dell'antecedente. Basta solo gettare un' occhiata alle date della stampa di varie Rappresentazioni, per vedere come sui primordj del Cinquecento si riproducessero quelle che già abbiamo veduto uscire dai torchi del Quattrocento, e al novero già abbastanza cospicuo delle prime, altre ancora e nuove venirsene aggiungendo. La *Rappresentazione di Santa Caterina da Siena* nella stampa procuratane da quel maestro Francesco di Giovanni Benvenuto, che fu solerte editore di siffatti Drammi popolari, porta la data del 10 agosto 1515; del 5 febbraio 1516 il *Grisante e Daria,*[1] de' 5 di marzo la *Sant' Orsola,*[2] dell' ultimo di marzo la *Santa Dorotea,* del 7 decembre il *Miracolo di Santa Maria Maddalena;*[3] tutte presso lo stesso Benvenuto. La *Rappresentazione di Sant' Alesso* uscì dai medesimi torchi il 7 agosto 1517; la *Judith* nel 18, e il *San Romolo* verso il 20, con caratteri simili a quelli usati dal detto stampatore. Mancano di data le seguenti, ma tutte sono de' prin-

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 93.
[2] *S. R.*, vol. II, pag. 409.
[3] *S. R.*, vol. I, pag. 391.

cipj del secolo: cioè l'*Abramo ed Agar*,[1] che dalle parole del Prologo:

O Firenze felice,
Non è ancor tempo molto
Tu eri pur rivolto
Quasi al viver cristiano:
Or sè 'nfelice e 'nsano,

direbbesi composta non molto dopo i tempi di Fra Girolamo; l'*Agnolo Ebreo*,[2] l'*Aman*, la *Santa Barbara*,[3] il *Costantino Imperatore*,[4] la *Santa Eufrosina*, la *Disputa al Tempio*,[5] la *Resurrezione*,[6] il *San Giorgio*, la *Santa Margherita*,[7] il *Pianto delle Marie*, la *Rappresentazione d'un Pellegrino*[8] e quella *di tre Pellegrini*,[9] la *Purificazione*,[10] e il *Valentino e Daria*. Date posteriori portano la *Natività di Christo e come i Pastori e Magi andarono a offerire* (1553), il *Sansone*, l'*Abele e Caino*, i *Sette Dormienti*,[11] la *Conversione della Maddalena*,[12] la *Santa Teodora* (1554),[13] il *Nabuccodonosor* (1558), la *Santa Uliva* (1568),[14] e la *Commedia spirituale dell'anima* (1575); ma la più gran parte di esse porta in fronte l'aggiunta di *nuovamente* o *di nuovo ristampata*, cosicchè è da tenersi che sieno riproduzioni di originali anteriori, de'quali siasi perduta ogni traccia e notizia. Ad esempio, la *Rappresentazione di Nabuccodonosor* si direbbe anteriore di un centinajo d'anni, facendovisi menzione di Donatello e delle sue sculture eseguite in Prato

[1] *S. R*, vol. I, pag. 1.
[2] *S. R.*, vol. III, pag. 485.
[3] *S. R.*, vol. II, pag. 71.
[4] *S. R.*, vol. II, pag. 187.
[5] *S. R.*, vol. I, pag. 223.
[6] *S. R.*, vol. I, pag. 329.
[7] *S. R.*, vol. II, pag. 123.
[8] *S. R*, vol. III, pag. 415.
[9] *S. R.*, vol. III, pag. 465
[10] *S. R.*, vol. I, pag. 211.
[11] *S. R.*, vol. II, pag. 348.
[12] *S. R.*, vol. I, pag. 255.
[13] *S. R.*, vol. II, pag. 323.
[14] *S. R.*, vol. III, pag. 235.

nel 1434, [1] e tutto portando a credere che vi si parli di lui come di persona ancora vivente, o di poco morta.

Continueremo adesso a spigolare qua e là notizie di Rappresentazioni, e primamente di quelle fatte in Firenze. Dove sappiamo dal Cambi che « addì 29 di maggio 1502 si fecie la Rappresentatione d'un *Miracolo del Corpo di Gesù Cristo*, e di poi la Rappresentatione di *San Venantio martire;* bellissima festa, che fu un palco che teneva tutte le scalee della Chiesa e quanto era lassù larga la Piazza di Santa Maria Novella, e costò detta festa scudi 150 l'anno d'oro agli uomini della Compagnia dell'Aquino e di borsa loro ». [2] Saltando parecchi anni, ci avverte poi il Vasari, che nel 1525 la Compagnia detta dell'Orciuolo fece in San Felice in Piazza la *Rappresentazione della Madonna quando fu annunziata*, e Aristotile da San Gallo ajutato da Piero da Sesto, « maestro di legname molto pratico », fu autore dell'« apparato di fuori », che era « un bellissimo arco trionfale, tutto isolato, grande e doppio, con otto colonne, svolazzi, frontespizj, molto alto », e nove storie dipinte parte da lui, parte da Francesco Ubertini Bachiacca, tolte dal Testamento Vecchio, e per la maggior parte dai fatti di Mosè. [3] Ricorda anche lo stesso Autore una festa fatta dalla *Compagnia dei fanciulli della Purificazione dirimpetto a San Marco*, consistente in una, com'egli la dice, « tragicommedia cavata dai libri dei Re, delle tribolazioni che furono per la violazione di Tamar », composta da un ignoto Giovanni Primerani, colla scena e prospettiva di Aristotile da San Gallo; e poichè ciò accadde, « venuto al Governo di Fiorenza il duca

[1] Vedi Guasti, in *Archivio Storico*, terza serie, 1865, vol. II, parte II, pag. 54.

[2] Nelle *Delizie degli Eruditi toscani*, vol. XXI, pag. 176.

[3] *Ediz. cit.*, vol. XI, pag. 246. Il Vasari nella importantissima *Vita del Rustici*, ragionando della Compagnia della Cazzuola, ricorda una disputa di filosofi sopra la Trinità, dov'era *un cielo aperto con tutti i cori degli Angeli, che fu cosa veramente rarissima* (vol. XII, pag. 16), e il luogo, ove ciò fu fatto, era l'aja di Santa Maria Nuova, dove gli artisti della Compagnia solevansi adunare, facendo capricciose invenzioni di soggetto sacro e profano, ma piuttosto dipinte o altrimente figurate, che non veramente recitate.

Alessandro, e cominciando alquanto a rischiararsi ogni cosa », debbe dirsi che fosse tra il 1531 e il 33. Ma perchè, segue il Vasari, « oltre all'apparato, la tragicommedia fu bella per sè, e ben recitata, e molto piacque al duca Alessandro e alla sorella che l'udirono, fecero Loro Eccellenze liberare l'Autore di essa che era in carcere, con questo che dovesse fare un' altra commedia, a sua fantasia; il che avendo fatto, Aristotile fece nella Loggia del giardino dei Medici in Piazza San Marco una bellissima scena o prospettiva, piena di colonnati, di nicchie, di tabernacoli, statue e molte altre cose capricciose, che infino allora in simili apparati non erano state usate; le quali tutte piacquero infinitamente, ed hanno molto arricchito quella maniera di pitture. Il soggetto della commedia fu Joseffo, accusato falsamente d'aver voluto violar la sua padrona, e perciò incarcerato, e poi liberato per l'interpretazione del sogno del Re ». [1]

Ma nel 1533 certamente riprendevasi l'usanza di rappresentare l'*Annunziazione* in San Felice in Piazza: « che per molti anni addietro non era stata fatta »; [2] e ciò per onorare, insieme con girandole, cacce di tori e armeggiamenti delle *Potenze*, Margherita, bastarda di Carlo V, venuta a visitare in Firenze il futuro marito, bastardo papale. E che la festa si ripetesse anche negli anni appresso, ce ne dà certezza il *Diario* di Antonio da San Gallo, dove si legge che il 15 aprile del 1547 si fece « la festa di San Felice in Piazza, cioè il Misterio figurato della Incarnatione del Figlio unigenito di Dio Eterno; veramente cosa di grandissima consideratione fra i miseri mortali. Fu dunque parato la Chiesa ornatissimamente, e sopra la porta della Chiesa, quanto tiene quel quadretto di piazza, fu coperto d'un rovescio azzurro, a guisa d'uno stellato cielo; intorno a detto quadretto furono certi panni d'arazzo a verzura, già d'Alessandro dei Medici duca primo di Firenze, veramente allegri e belli. In faccia di Via Maggio appariva un arco con frontespizio, dentrovi la Sibilla che predisse et mostrò a Otta-

[1] *Ediz. cit.*, vol. XI, pag. 205.
[2] AMMIRATO, *Storie fiorent.*, lib. XXXI.

viano l'humanità del Figliuolo di Dio, che incarnar si doveva. Fecesi tre volte la detta festa, et il tempo fu in diversi giorni ». [1]

L'arrivo nel 1566 di Giovanna d'Austria, sposa infelice di Francesco de'Medici, fu occasione a ripetere lo spettacolo, dacchè, come scrive il Vasari, « nei primi e santi giorni della seguente Quaresima, pensando di soddisfare alla religiosissima sposa, ma con soddisfazione certo grandissima di tutto 'l popolo, che essendone stato per molt'anni privo, ed essendosi parte di quei sottilissimi instrumenti smarriti, temeva che mai più riassumere non si dovessero, fu fatta la tanto famosa e tanto ne' vecchi tempi celebrata festa di San Felice, così detta dalla Chiesa, ove prima ordinar si soleva; ma questa volta, oltre a quella che i proprj ed Eccellentissimi Signori aver ne volsero, con cura e spesa di quattro principali e molto ingegnosi gentiluomini della città, in quella di Santo Spirito, come luogo più capace e più bello, rappresentata, con ordine ed apparati grandissimi, e con tutti i vecchi instrumenti e con non pochi di nuovo aggiunti; in cui, oltre a molti Profeti e Sibille che, con quel semplice ed antico modo cantando, predicevano l'avvenimento di Nostro Signor Jesu Cristo; notabile, anzi pure per essere in que' rozzi secoli ordinato, meraviglioso e stupendo ed incomparabile fu il Paradiso, che in un momento aprendosi, pieno di tutte le gerarchie degli Angeli e de' Santi e delle Sante, e co' varj moti le diverse sue sfere accennando, si vide quasi in terra mandare il divino Gabbriello, pieno d'infiniti splendori, in mezzo ad otto altri Angeletti, ad annunziare la Vergine gloriosa, che tutta umile e devota sembrava nella sua camera dimorarsi; calandosi tutti e risalendo poi, con singolar meraviglia di ciascuno, dalla più alta parte della cupola di quella Chiesa, ove il prescritto Paradiso era figurato, sino al palco della camera della Vergine, che non però molto spazio sopra il terreno si alzava; con tanta sicurtà, e con sì belli e sì facili e sì ingegnosi modi, che ap-

[1] Cod. Magliab., II, 4, 19, c. 68.

pena parse che umano ingegno potesse tant' oltre trapassare ». [1] Ov' è degno di nota, che se antichi furono gli ingegni e gli strumenti e il modo del canto, nuovamente composta sembra esser stata la Rappresentazione. Abbiamo infatti una *Rappresentazione dell'Annunziazione della gloriosa Vergine, recitata in Firenze il dì X di marzo 1565,* [2] *nella Chiesa di Santo Spirito, stampata in Firenze ad istanza di Alessandro Checcherelli,* [3] chè pare certo esser quella eseguita nell'occasione sopramentovata, ed è diversa dall'altra del Belcari sul medesimo têma, nè i Bibliografi ne menzionano altra anteriore edizione.

E adesso null'altro trovando da aggiungere circa a Firenze, dove in scambio delle Rappresentazioni presero sempre più voga i Carri sacri e profani, [4] i Trionfi, le Mascherate, le Cocchiate e le Commedie, cominceremo, com-

[1] VASARI, *Descrizione dell' apparato per le nozze di Francesco de' Medici*, ediz. cit., vol. XIII, pag. 342.

[2] Secondo lo stile fiorentino: secondo il comune, 66.

[3] BATINES, *Bibliogr.*, pag. 64.

[4] Una mascherata del 16 febbrajo 1450 ricorda insieme lo Spettacolo del Ponte alla Carraja e il Canto dei Morti immaginato nel 1511 da Pier di Cosimo. Ecco come la descrive il SAN GALLO nel suo *Diario*, pag. 153: *Dalle stalle del Papa uscì un Canto. Figurava una bocca dell' Inferno, in questa forma che in prima fûrno centocinquanta giovani tutti vestiti di rosso, con maschere rosse, et tenevano la bocca aperta a guisa che gridassero, con cappelliera rossa, avvolti intorno di molte serpe come intorno alla corporatura, con sopra una vesta di baratto nero, che traspirava quel rosso; con un doppiero acceso in mano coperto, avvoltovi serpi, et in capo a tanta compagnia avevano finto un gran diavolo a cavallo, che portava uno stendardo in mano, fatto a guisa d'un cocodrillo. Poi vi era dodici bandiere a cavallo, vestiti a guisa di draghi, e tutto el busto rosso, e trombetti a guisa di draghi con trombe sorde, con ali, e veramente una cosa spaventosa. Il Carro, ritratto in forma d'un masso, d'altezza di otto braccia e lungo dieci, et in cima era aperto, donde appariva fiamme di fuoco, con un grandissimo diavolo. I cantori stavano in certe finte cantine, dove cantata la canzona si udiva voce stridente; così per certe fessure traspariva fuoco, poi sonavano strumenti scordati; tutte cose finalmente paurose; et così fûrno annoverate dietro a detto Carro torce quattrocento, se non più, havevano dette maschere, et tutti una catena in mano: et per loro guardia havevano tutta la guardia dei Tedeschi di S. Eccell., tutti in arme bianca, ec.*

binando al possibile l'ordine cronologico col geografico, a ricercare le altre parti della Penisola. [1]

E farem capo da Modena, dove nel 1500 *a dì 8 de zugno,* per ottenere da Dio che difendesse l'Italia dalle mani dei Turchi, facevansi d'ordine del duca Ercole parecchie Rappresentazioni, come, del resto, le altre del secolo antecedente, più pantomimiche che drammatiche. Il cronista Lancellotti dopo descritta una solenne processione, così prosegue: « Appresso de questa sì è stato fatto a Santa Chiara uno altare magnifico, colla Representation de Santa Chiara con molte Verzene e Sante, con versi pietose e cante, aricomandandose a Dio, e domandando gratia che lui se defendesse da man de Turchi. *Item*, a San Pietro in la gexia nova in la trofina granda gè fatta la Representation de lo Paradixe, con belli adornamenti, pregando Dio.... *Item,* a Santa Maria delle Asse li fecero la festa della Assomption della Nostra Donna, con canti piatoxi, pregando Dio.... *Item,* in el castellare sotto la finestra della camera bianca li feceno uno presepe molto devoto, al quale li andò li tre Magi ad offerire ore, mirra, incenso, li quali fecero tutto lo Mistere della Pifania, et erano bene addobbati de borchà d'ore et altre belle veste, et a cavallo, con ragazze a cavalle e senescalche a pè, tutti adornati, con li pastori ». [2]

Suntuosissime, benchè « a dire il vero » un poco « fredde », furono le feste, colle quali il duca Ercole celebrava le nozze, da papa Alessandro impostegli, del figlio Alfonso con

[1] Nel *Catalogo* del librajo milanese Senatore Salvi, 1875, trovo queste notizie a pag. 47: *Libro de Sancto Joanne Baptista, stampato in Saona per Maestro Joseph Berrurejo, nell'anno 1522 in-4, gotic., di 40 f., con incis. in legno.* Cui segue questa illustrazione: *Libro rarissimo e che la singolarità delle incisioni, di cui è adorno, rendono curioso e prezioso. È una Rappresentazione nel genere dei Misteri francesi, e scritta in cattivissimi versi italiani. Molte parole d'origine francese lasciano supporre che potrebbe essere una traduzione della Vie et Mystère de Mons. S. Jean Baptiste.* Non avendo altra notizia del libro, mi contento a trascrivere quanto ho trovato in quel *Catalogo.*

[2] LANCELLOTTI, *Cronica,* ediz. cit., vol. I, pag. 269, 272.

Lucrezia Borgia. Isabella sua figliuola, maritata ne'Gonzaga, e alla quale appartiene il giudicio sopra riferito, in parecchie notevoli lettere al consorte ci ha lasciato la descrizione di coteste feste, delle Commedie di Plauto e dell'Ariosto, dei balli e delle moresche, e finalmente ancora di una Rappresentazione eseguita i 24 aprile del 1503. « Hogi (dice ella), volendose far la Demonstratione de la Nunciatione, me ne andai in castello a levare ipsa signora, la quale honorandome sempre, et continuando a demonstrarmi dilectione et amore, se conducessimo in Vescovato, dove retrovai el signor mio patre, et uno apparato fabricato de legname, di grandissima spesa e assai sumptuosa. Cussì fo dato principio per uno spiritello, quale pronunciò lo argomento de la Demonstratione, narando li Propheti che parlorono del advenimento de Christo; et in quello narare, uscirono dicti Propheti, li quali *seriatim* dixeno la loro prophetia, reducti in taciti vulgari. Doppoi, Maria, qual era sotto un capitello, levato *super* colonne ad octo cantoni, cominciò pure alcuni versi de predicte prophetie; et in quello dire fo aperto in un istante il celo, dove se demonstròe uno in similitudine de Dio Patre, quale non se dicerneva dove posasse, cum Angeli intorno, in uno zirare piano, che a pena se vedeva il reposar loro di piedi, et cum altri sei Anzoli sostenuti in aere da ferri; e nel mezo gli era l'anzolo Gabriel, al quale quello Deo Patre parlòe; et doppoi questo ordene, descese cum mirabile arteficio fino ala alteza de la sumità de l'organo: li quali fermati, se vedete in uno subito acendere infiniti lumi, che ge cadetero da li piedi, e che erano congegnati in un razo che li copriva: che in vero fo una cosa digna da vedere. Et acesi questi lumi, ultra l'altri ch'erano infiniti in lo celo, ch'io ho dicto, il discese al basso quello angelo Gabrielo, conzegnato cum ferri ch'el teneva, li quali non se vedevano; in forma ch'el pareva essere desceso libero in una nuvola, substenuta da uno ferro, con uno solo possare di piedi. Et intanto facta la naratione, se ne tornòe cum li altri Angeli al celo, cum canti et soni che se audivano, et cum certi acti de letura facti da quelli spiritelli, li quali tenendo

torce bianche in mano, se inclinavano in quello substegno di piedi, che quasi faceano timore a vederli. Gionti de sopra e serato il celo, fo facti alcuni acti de la Visitatione de Sancta Elysabetha et de Joseph, qual vuolse per terra; in lo qual acto se aperse un altro celo, et cum un altro bello e mirabile ingegno descese un Anzolo, manifestando a Joseph la incarnatione esser facta de Gesù: e detto Santo pacificato de quello che primo il dubitava, et narato quello che l'avea hauto in visione, per il trafugare la Vergine Sancta, fo dato fine a la festa. La quale durôe circa due hore e meza, assai dilectevole per quelli belli artificj ch'io ho dicto, e alchuni altri ch'io pretermetto; ma caldo gli fo non pocho, per el grandissimo numero de le brigate. Credo che zobia se farà la Demonstratione dei Maghi e Innocenti; secundo serano, ne adviserò la Signoria Vostra ». [1]

L'anno stesso, secondo altre relazioni, troviamo che pochi dì innanzi, cioè ai 14, era stata « representata la Passione de Messer Giesù Christo nel Vescovado, a spese del duca Hercule, la qual fu excellente »: e poi ai 20, « in Domo, l'Annuntiatione della Madonna cum tribunali et cum una cappelletta, dov'era la Nostra Donna. Dove se aperse un Paradisò, in lo quale stava il Dio Patre et suoi Angeli; del che se despicò l'angelo Gabrielle in mezzo de quattro altri, che tutti desceseno de ditto Paradiso: poi l'angelo Gabrielle, lassando li quattro, li andò alla cappella a salutare la Vergine. Cosa che fu di gran devotione, et bellissima da vedere et udire quelli canti et soni, in quillo Paradiso ». E da ultimo « a dì 30 ditto poi, fu representata la Adoratione che vennero a far li Magi — la festa, cioè, che prometteva descrivere Madonna Isabella — quando ge offerseno oro, mirra et incenso, cum la stella che ge apparse, cum un altro bello Paradiso et cielo, et quando gionseno ad Herode in Hjerusalem, cum tutte quelle cose pertinenti a tale Representatione. La qual fu bellissima, ma de pianto assai, massime quando Herode fece

[1] *Archivio Storico*, Appendice, vol. II, pag. 310.

amazzare tutti quelli putti, che gli erano donne cum li figlioli che cridavano ad alte voce ». [1]

Saltando altri dieci anni e portandoci a Perugia, troviamo un Decreto del 10 marzo 1513 per la celebrazione della Passione, fatto in generale adunanza della Confraternita di San Domenico. *Facto, posito,* dice l'atto, *ac misso partito ad bussolam et fabas albas et nigras optentus fuit partitus per XVII fabas albas affirmativas, non obstantibus septem fabiis nigris in contrarium repertis del non, videlicet quod Priores dicte Fraternitatis habeant arbitrium, potestatem et facultatem eligendi duos homines expertos et sufficientes dicte Fraternitatis, qui una cum Prioribus dicti hospitalis habeant arbitrium fieri faciendum terratum in Ecclesia Sancti Dominici de Perugia porte Sancti Petri, pro representatione Passionis Domini Nostri Jesu Christi, et expendendi quantitatem denariorum oportunam, solvendam per bollecterium dictorum Priorum dicte Fraternitatis; et sic optentus fuit dictus partitus.* [2]

Qui, a proposito di un ricordo tramandatoci da Marin Sanudo nei preziosissimi suoi *Diarj*, cade in acconcio dir qualche cosa di Venezia, dove non sembra che l'oculata prudenza del Senato comportasse volentieri questi spettacoli, e piuttosto lasciasse sfogare l'umor del popolo in altre ricreazioni degli occhi e dell'animo, coadjuvato in ciò anche dalle rigide ingiunzioni dei presuli Ecclesiastici. Il vero è che in un diligente spoglio delle feste venete, fatto sui cinquantotto volumi del Sanudo per gli anni che corsero dal 1498 al 1533, [3] fra mezzo a molte descrizioni di

[1] *Cronaca* manoscritta di Fra Paolo da Legnago.

[2] Dal *Libro delle adunanze della Confraternita di San Domenico di Perugia*. Comunicazione del prof. Adamo Rossi.

[3] Estratto dal Cod. 311 della *Raccolta Cicogna* nel Museo Correr, intitolato: *Miscellanea di articoli concernenti notizie intorno l'Arsenale di Venezia, Marina, Teatri, Feste ed altre memorie venete, estratti dalli 58 vol. dei* Diarj *del Sanudo, e da altri Codici esistenti nella Marciana.* Debbo l'estratto di questa *Miscellanea*, piena di curiose notizie sulle feste veneziane, così profane come sacre, all'amicizia del prof. G. B. Monticolo.

commedie, *momarie,*[1] mascherate, balli e cacce fatte dalle Compagnie della Calza, degli Eterni, dei Fausti, degl' Immortali, dei Pacifici, dei Virtuosi, degli Ortolani, dei Solenni, degli Sbragazai e da una ventina di altre liete Consociazioni cittadinesche, due soli ricordi mi è dato trovare di Sacre Rappresentazioni: l'uno sotto la data del 13 febbrajo 1515, ove è detto: « La sera fu fatto nel Monastero di San Salvador una Representazione per li frati, di Santo Alexio; fo devota cosa »; l'altro, del 28 maggio dello stesso anno: « A Muran in chiexia di San Donado ozi fo principia' una bella Demostration di la ystoria de Santo Ilarione convertito da Santo Antonio: fo fatto bello apparato, e ben vestidi, e fo compida il zorno seguente ». Ma che, come dissi, neanche il Clero fosse favorevole ai sacri Drammi, si rileva da quel che dice in proposito l'erudito Galliciolli. « Erasi introdotto (scrive egli) un gran disordine nella predicazione.... Si facevano delle Rappresentazioni in Chiesa al tempo della predica. Furono vietate dai decreti patriarcali, come si ha nel tomo VI *variorum* del fu Piovano di San Tomà. Anzi, prima ancora nel Sinodo di Marco Lando circa il 1420, nel quale si prescrive che non si facciano Rappresentazioni in Chiesa, perchè non si abbiano a far cangiamenti di abito *cum barbis aut capillariis,* che sono le parucche.... Vi è un mandato del patriarca Luigi Contarini del 1503, 6 aprile, che proibisce queste Rappresentazioni nelle Chiese, massime *inter praedicandum.* Da altro ordine del di lui successore Antonio Contarini nel 1509 si rileva che, rappresentandosi la Passione di Nostro Signore, si replicarono le inibizioni 19 marzo 1515, dallo stesso Antonio Contarini, e più ancora dal patriarca Girolamo Quirini nel 1527 ». Tuttavia, quando gli Spettacoli drammatici nelle chiese, voluti e mantenuti dall'uso, andarono sempre più degenerando in giuoco teatrale, si rimpiansero o si lodarono le più antiche Rappresentazioni dallo stesso ordine sacerdotale, che già le aveva vituperate

[1] Sulle *momarie* (fr. *mommerie*) veneziane, vedi MORELLI, *Pompe nuziali venez.*, in *Operette:* Venezia, 1820, vol. I, pag. 160.

e bandite. « Nel Sinodo Priuli 1592, capitolo 20 (segue il Galliciolli), di altre Rappresentazioni si legge: *Representationes mysteriorum praesertim quae in Ecclesiis die Epiphaniae et Dominicae Palmarum et aliis temporibus celebrari solebant, non sine magna fidelium aedificatione et fructu spirituali, nunc Tragedias et Ludos scenicos praeseferunt, et ut placeant populo, non uti prosint, studiose peraguntur*, egli perciò le vieta ne' divini Ufficj e nelle processioni ». [1]

Nè soltanto a Venezia usava tuttavia rappresentarsi drammaticamente la Passione; ma che ciò fosse anche altrove, e precisamente in Siena, lo attesta la biografia del romito senese Brandano, che, circa il 1520, sentendosi chiamato a mutar vita, chiese in grazia al Rettore di una chiesa del contado di potervi fare la parte del buon Ladrone: sicchè fu messo in croce « colle braccia legate e con una veste di tralicio fino al ginocchio », e piangeva sì, che « annaffiò colle lagrime il pavimento ». Nè altro ci è stato possibile ritrovare rispetto a Siena, dove almeno questo si sa, che le Rappresentazioni fiorentine vi ottennero gran favore per le molte e continuate ristampe che di quelle si fecero, non senza peggioramento dei testi e abbreviazioni arbitrarie. Tuttavia che vi si facessero Spettacoli sacri, lo deduciamo anche dal titolo del *Malatesta: Comedia spirituale del miracolo della sacra Vergine Santa Caterina da Siena, nuovamente ridotta in ottava rima et pubblicamente rappresentata nella contrada dov'ella nacque di Fontebranda, la prima domenica di maggio, giorno della sua solennissima festa, 1569;* [2] e dalla data del 1573 che trovasi scritta in una delle due Rappresentazioni di *San Galgano*, ambedue del secolo decimosesto, che conservansi nella Biblioteca di Siena. Nella quale inoltre è notevole che alla fine l'An-

[1] *Memorie venete antiche e profane*, vol. IV, pagg. 145, 343-44. A pag. 350 avvertesi come, essendosi introdotto nel secolo XVI in Venezia l'uso d'insegnare ai fanciulli nelle chiese e nei giorni festivi i rudimenti della religione, e perchè forse per allettarli eransi anche *introdotte certe Rappresentazioni, abbiamo Decreti patriarcali del 1574, 1604, 1623, che le vietano.*

[2] Batines, *Bibliogr.*, pag. 65.

gelo, *quando si vogli mostrar la testa di San Galgano,* potrà così conchiudere:

Vi sarà mostro quel reliquio santo,
Se state attenti con gran devotione,
E se cercaste il mondo tutto quanto,
Non troverete a questo il parangone;

il che fa supporre che la Rappresentazione si facesse o nel convento di Ognissanti, se appartiene al periodo dal 1480 al 1526, o in quello di Santa Maria degli Angeli, se è posteriore all'assedio, per tal modo avendo peregrinato la venerata reliquia. [1] Se pure, dalla memoria ed invocazione che si fa di Chiusdino nella prima ottava del Prologo, non si ha a rilevare che la recitazione avesse luogo in quel castello, patria del Santo.

Delle Provincie napolitane nulla sapremmo, se la cortesia di un uomo eruditissimo [2] non ci avesse somministrato il seguente curioso estratto di una Cronaca inedita: « A dì 24 del mese di aprile 1541 in Sessa ad Santo Domminicho fo facta la Creacione de Adam et Eva, quale la fece Donno Antonio de Masellis, canonico suessano, con soi discipuli, et lo dicto Donno Antonio stecte innudo, *solum* con uno vele nanti allo membro, che mostrava tucte li naturali, [3] che ce stecte tucta Sessa ad vedere, et Messer

[1] Comunicazione del signor cav. GIUSEPPE PALMIERI-NUTI. Appartengono pure ad un Sanese cinquecentista, il DESIOSO INSIPIDO, la *Comedia spirituale di Cleofas e Luca*, e la *Rappresentatione di Santa Colomba vergine et martire*, di cui vedi il BATINES, *Bibliogr.*, pag. 66.

[2] Il cav. BARTOLOMMEO CAPASSO.

[3] Di queste nudità di personaggi trovo menzione in altro scrittore napoletano, GIROLAMO MORLINO, le cui *Novelle* furono stampate a Napoli nel 1520. Nella 18ª narra di un frate che volle rappresentare in San Lorenzo lo *spectaculum divi Francisci*, e per allettare una ribelle amasia, si mostrò nudo. *Omnis Parthenopea turba ad Divi Laurentii templum ruit. Theatrum supra aram altius fabrefecerant monachi, ubi cuncta instrumenta harmonica, ut sunt cymbala, decachordia, citharae, sambucae, tubae, fistula, tympana, alia quamplurima, ubi caelati erant Angelorum throni, ubi Deus in majestate, circundatus innumero coelis Sanctorum sedebat. In choro equidem*

Joan Francesco Russo fo lo ministratore con Nocentio Jacchetta, et forece trombette con grande triumphi ». [1]

Roma vide continuarsi per tutto questo tempo quella Passione, che fu fatta o rifatta dal vescovo Dati, e che recitavasi nel recinto dell'anfiteatro Flavio. Infatti nella *Cortigiana* di Pietro Aretino è rammentata la calca di gente al Coliseo, « quando si fa la Passione ». [2] Nè è questo il solo caso di Rappresentazioni cristiane eseguite entro anfiteatri romani: anche in Francia, a Bourges, nel 1536 davasi il *Mistero degli Atti degli Apostoli* nell'antica arena. Il *puy*, ossia la scena, si ergeva sul *podium* o *proscenium* romano, e la *cavea* colle sue gradinate serviva agli spettatori, intanto che un velo d'oro, d'argento, azzurro e d'altri colori li difendeva dall'ardore del sole, ricordando l'antico *velarium*. [3] Ma nessun altro avanzo degli antichi teatri, ridotto a scena dei cristiani miracoli, colpisce tanto la nostra fantasia quanto il Colosseo, e la recita che vi si faceva dalla Compagnia del Gonfalone del Mistero dell'umano riscatto. È facile supporre che quell'ampio circuito dovesse in tal ricorrenza esser non meno stipato di popolo che ai tempi imperiali; ma qual differenza di spettacolo e di spettatori! quali rimembranze, quali sentimenti doveva eccitare il sacro Ludo della Passione, in quel teatro stesso che era stato scena al martirio dei primi Cristiani! Aggiungasi che lo spettacolo soleva darsi di not-

aliud erexerant theatrum. In animo hujus callidi erat vulneratum Franciscum aemulari, ut nudus suae Glycerio pulcritudinem suam indicando, illam alliceret, atque ad veneream libidinem admoveret. Pene nudum candidumque in theatro se fecit; ma Iddio indignato di questo sacrilegio fa cadere il palco, rovinando i personaggi, e molti restandone morti o feriti: H. Morlini, *Novellae Fabulae Comoedia:* Lutetiae Parisior., Jannet, 1855, pag. 36. Veggano gli eruditi napoletani se veramente un simil fatto accadde nella chiesa di San Lorenzo.

[1] *Croniche* [manoscritte] *de li antiqui Re del Regno di Napoli, di* D. Gasparo Fuscolillo, *canonico di Sessa.*

[2] Atto III, scena 2ª.

[3] Magnin, *Journal des Savants*, 1847, pag. 52; Tivier, *Op. cit.*, pag. 212.

te, forse a ricordo delle tenebre che si sparsero sulla terra al momento della crocifissione, e di ciò ne fa testimonianza Ambrogio Novidio Fracco da Ferentino, che nel 1547 descrisse in versi i sacri Fasti romani, *cum romanis consuetudinibus per totum annum, suisque causis*, e parlando della *Passionis historia in nocte recitata*, dice:

Corda movet tristi recitata Tragedia casu,
Ducereque in lacrymis tempora nocte juvat.

Raccoglieremo qui alcune notizie circa la *Passione* del Colosseo pei secoli decimoquinto e decimosesto, donde si ricava che ogni anno era rappresentata, e cercavasi di farla più solenne. Uno straniero, il cavaliere Arnoldo di Harff di Colonia sul Reno, ne fu spettatore nel 1497, e così ne parla: « È degno d'essere osservato un magnifico palazzo antico, detto il Colosseo, di figura tonda, con varj ordini di arcate e di vôlte, e dentro, una piazza rotonda circondata da gradini di pietra, per cui si sale su in cima. Dicono che anticamente i signori stavano seduti su questi gradini a vedere i combattimenti tra i gladiatori e le fiere. All'incontro noi altri vedemmo rappresentare in questa piazza nel Giovedì Santo la Passione di Gesù Cristo. Uomini viventi figuravano la Flagellazione, la Crocifissione, la Morte di Giuda, ec. Erano tutti giovani di ricche famiglie: di modo che la cosa procedette con grande ordine e decoro ». [1] Un Jacovello, un Antonazzo, un Savo, un Antonio da Tivoli, un Maestro Francesco, addetti alla Confraternita, facevano gli apparati, ajutandosi coll'arte loro della pittura: dal Libro delle Spese del 1489 sappiamo che furono spesi bolognini 60 *per quattro pezze di sacco per fare li monti delle croci*, e ducati due e bolognini 64 vennero dati *ai pintori che dipinsero a piè la croce dove sta la campagna*. Nel 93 si fece più ricco e splendido il tribunale di Pilato, che costò quaranta ducati, e ventidue carlini si pagarono al maestro

[1] Traduzione di ALFREDO DE REUMONT, nell'*Archivio Veneto*, tomo XI, pag. 144 (1876). Il GREGOROVIUS (*Op. cit.*, vol. VII, pag. 726) ricorda un privilegio dato da Innocenzo VIII alla Società del Gonfalone di potere *in dicto Coliseo facere Representationes*.

Antonio da Tivoli *per suo magistero per lo ondeggio degli Angeli;* bolognini quindici costarono *doi para di guanti per li ladroni*, e altrettanto, e' si capisce, un sol pajo, rossi pel Cristo; e 30 bolognini *doi para di calze per li ladroni.* Restano i nomi di coloro che recitarono l'anno 1500, per la massima parte artefici: *Gregorio orefice, Mazzagattone, Mercurius, Tomaso cartaro che è Messia, Pietro cartaro, Tomaso libraro, Marcoantonio da Caravagnio, Michelagnolo linajuolo, il nostro fattore, Ser Agnolo, Maretto a San Pantaleo, Nardino straordinario, Marcello pro Herode.*[1] Ma nel 1522 la recita annua fu sospesa, *attento periculo pro dilationem armorum, cum esset difficile sine scandalo transire posse:* se non che fu riassunta, e fatta con somma onorificenza nel 1525, anno del Giubileo. D'allora in poi, crescendo sempre più la spesa, fu deliberato si eseguisse soltanto ogni quattro anni. La recita del 1539 fu l'ultima, per divieto dato da Paolo III; e invano i Guardiani della Confraternita si provarono nel 61 a far revocare la sentenza. Consentì dapprima il Pontefice; ma a causa di *alcune inique informazioni*, negò poscia ciò che aveva concesso. Tuttavia, l'anno dopo, nella prima domenica di maggio, non la Passione, ma l'Annunziazione venne rappresentata, nè più nel Colosseo, ma nella Chiesa dell'Annunziata fuori delle mura. « Cagione principale dell'abolizione di codesti sacri Spettacoli furono (dice il Ruggeri) i gravi inconvenienti che in ciascun anno più o meno vi accadevano: imperocchè, al dire di monsignor Fabi-Montani,[2] uscendo la romana plebe commossa e indignata per la barbara e ingiusta morte del Salvatore, all'imbattersi co' Giudei e co' birri scagliavano contro di essi ingiurie e sassi, ed appiccatasi lite, finiva assai spesso colla morte di alcuni di loro ».[3] La forma drammatica cedette il luogo a Rappresentazioni mute e processioni. Così nel 1650 si menò in giro un *mistero* « di una Madonna santissima e di un

[1] Amati, *Prefaz. cit.*, pag. XIII-IV.

[2] *Feste e Spettacoli di Roma dal secolo X a tutto il XVI*, pag. 53.

[3] *L'Archiconfraternita del Gonfalone*: Roma, Masini, 1866, pag. 152.

Cristo già morto in bellissimo atto in grembo della Vergine, et alcuni Angeli intorno: opera e disegno del signor cavalier Alessandro Algardi », con seguito di molti *battenti* e fiaccole innumerevoli; nel 65 si vide « una macchina grande che rappresentava sopra un talamo la Madonna santissima del Confalone, con molte signore.... che accompagnavano e compiangevano Maria, che teneva in braccio il Figlio distaccato dalla croce », e dietro « 104 *battenti* quasi tutti a sangue, apportando onore e pietà a chi li mirava.... accompagnati da Religiosi e fratelli della Compagnia che li portavano li rinfreschi ».[1]

Ripetevansi intanto a Modena nel 1551 le consuete Rappresentazioni. « A dì 28 maggio (scrive il Lancillotto), festa del Corpo di Christo.... s'è fatta la processione solenne del Corpo di Christo per el luocho solito.... et non si è fatto nissuna Representatione; salvo una in Piazza de Sancto Geminiano ». E nel 54 « a dì 27 maggio.... la Compagnia de Santo Petro Martire della casa de Dio ha fatto una bella Presentatione de Sancta Cathelina, con molti vestiti di sacchi e descalzi. *Item*, la Compagnia de Santo Geminiano, la Presentatione de' 12 Apostoli, con el mondo portato da quattro persone, con Santo Bernardo, con due diavoli incadenati, ec. ». Ampie notizie ci hanno conservato gli Archivj della Compagnia di San Pietro Martire, circa le Rappresentazioni fatte da quella Confraternita nel secolo XVI, le quali trascriviamo fedelmente. « L'anno medesimo 1554, essendo ancora ordinario M. Cesare de' Cesi, alla processione del Corpo di Cristo si fece una Rappresentazione molto degna, per invenzione di esso M. Cesare, ove erano ventiquattro Profeti vestiti da sacco, scalzi e a piedi nudi, e ciascuno di essi portava il suo libro latino che chiariva chi fosse. E nel comparire e partire dal Duomo gettarono avanti a Monsignor Vescovo e Canonici e gentiluomini molti bollettini di detti della Sacra Scrittura, che contenevano esortazioni a tutti, che dovessero venire a penitentia. Fu cosa molto devota, e molto laudata.

[1] RUGGERI, *Ibid.*, pag. 232-34.

» Essendo anche il detto M. Cesare de' Cesi ordinario, l'anno sopraddetto (1555), la sera del Venerdì Santo si recitò nella Scola di San Pietro Martire in modo di Rappresentazione la Morte di Gesù Cristo benedetto, ove mostrorno con bellissimi argomenti che per i molti segni apparsi sopra la terra il vero Salvatore del mondo esser quello che era stato morto, quale al fine scopersero in Croce sopra il Calvario; cosa non meno misteriosa che devota; fu l'inventore uno dei fratelli, Camillo Panizzo, nomato *Bolognese*.

» Alla Pasqua di Resurrezione dell'anno medesimo fu creato ordinario messer Giovan Battista Capelli, e sotto il suo governo alla processione del Corpo di Cristo si fece una degna Rappresentazione con ordine tale. Si fece un bellissimo carro circondato d'un panno celeste, ornato tutto di pelle d'oro, e guarnito attorno con festoni di naranzi, limoni, cedri, et altri frutti e fiori odoriferi, tirato detto carro da quattro ornatissimi cavalli, e sopra il carro vi era un eminente pillo, e sopra vi era in piedi una bianchissima giovanetta, che significava la Fede, la quale in Duomo et per la processione recitava versi, esortando tutti ad aderirsi a lei, che per diritto sentiero gli condurrebbe alla vera vita. Alli quattro cantoni del carro vi sedeva la Carità, la Castità, la Pace e la Purità, le quali vanno sempre in compagnia della Fede. Intorno al carro a piedi incatenati vi erano sette giovani per gli sette peccati mortali, e ciascuna di esse guidava incatenato l'esempio di tale vizio, con corone d'oro in testa, come la Superbia il Diavolo, la Lussuria Sardanapalo, l'Avarizia Giuda, l'Invidia Caino, ec. Erano tutti suntuosamente vestiti d'oro e d'argento, e le donne con bellissime conciature di testa, e gli uomini armati degnissimamente: andò con bellissimo ordine, e piacque a tutta la città: inventore Camillo Panizzo.

» Alla solennità del Natale, l'anno medesimo, essendo anche ordinario M. Cesare de' Cesi, si fece nella Scola nostra di San Pietro Martire una Rappresentazione della Natività di Nostro Signore Gesù Cristo molto bella-

mente recitata, e con bellissimi intermedj di musica, di voci e suoni ed instrumenti di più sorte.... Ma vi fu non poco disordine, per le molte genti, in tanta copia, che la Scola non potea capirgli, tra quali vi era gioventù talmente dissoluta, che con sua disonestà disturbavano tutto il resto, ne' quali non si vedea nè discrezione nè devozione. E questo si è qui notato per avvertimento che bisogna guardarsi di fare feste pubbliche in simili luoghi, perchè si va a pericolo di grandissimo scandolo. L'inventore di tale Rappresentazione fu Camillo Panizzo da Bologna. Era la scena tutta di ginepro dignissimamente ornata.

» Alla processione del Corpo di Christo, che fu l'anno 1556 a dì 4 giugno, essendo ordinario Monsignore Gandolfo Sigone, si fece la Rappresentazione del re Nabucdenasore (*sic*), quando indirizzò il colosso di oro, sforzando tutti ad adorarlo; fu la cosa non meno bella e degna di qualunque altra si fosse mai rappresentata; e seguiva con ordine tale. Eravi un carro bellissimo tutto intorno dipinto sopra a teloni a colori, fiori e figure, grande istoria che imitava il fatto di detto Re: ed erano le pitture di mano di messer Giovanni Tanasca, uno de' fratelli amorevoli. Era il carro intorno cornisato di cornice alabastrina, et alli cantoni certe teste di rilievo tutte dorate. Sopra il carro eravi un pillo eminente, et sopra il pillo una statua di rilievo tutta dorata, alta braccia tre, la quale tenea in mano uno scettro, fatta per mano del Begarello. Dopo la statua vi era una fornace misteriosamente fabbricata e dipinta, nella quale erano fuochi artificiali, e gente per farli ardere al deputato tempo.

» Il resto della Rappresentazione passò in tal modo. Precedeva il Re ricchissimamente vestito e coronato sopra un bellissimo e ornatissimo gianetto; in compagnia del quale seguivano venti gentiluomini di diverse nazioni vestiti diversamente, secondo l'usanza de' lor paesi, e tutti armati, secondo il lor costume. Era cosa molto ammirabile la tanta varietà di vestimenti, e tutti di seta con oro e argento ricchissimamente guarniti, ed in capo aveva ciascuno cimiero e turbante e cappello, secondo l'usanze dei paesi loro; perchè chi era

turco, chi barbaro, chi tartaro, chi greco, chi moro, chi arabo, e di diverse altre nazioni. Erano questi gentiluomini sopra bellissimi e guarnitissimi cavalli a loro usanza, e ciascuno avea alla staffa il suo paggio, vestito alla livriera sua, quale portava al braccio sinistro una targa fabbricata al costume de' loro paesi. Precedevano innanti al Re quattro cavalli più degli altri regiamente addobbati, sopra quali sedevano quattro paggi di bellissime e lustrissime armature armati, l'uno de' quali la zagaglia, l'altro il stocco, l'altro la targa, e l'altro la celata del Re portava. Da i lati al Re camminavano a piedi venti palafrenieri onoratamente vestiti, e tutti di giacco e maniche armati, e ciascuno di essi portava una labarda, e l'azza fornita di velluto e d'oro. Con ordine tale si partirono dalla Compagnia nostra, e con regia magnificenza s'inviorno per comparire nel Duomo. Precedeva, accompagnava e seguiva il popolo della città in tanto numero, che non si potea, se non con gran fatica, camminare pian piano, tal che molto vi era che fare per i fratelli, che con aste in molto numero teneano la processione in ordine. Giunti al Duomo, il Re ed i baroni e i paggi del Re smontorno, e lasciati i cavalli alli paggi pedoni, con l'ordine medesimo accompagnorno il carro in Duomo; e pervenuti avanti a Monsignore Vescovo et alli altri signori, quando fu il tempo al cenno del Re, fu per uno trombetto mandato uno bando, che ognuno di qual si volesse condicione o grado, dovesse ubbidire al comandamento del Re, cioè che al suono del liuto, dell'arpa, della citara e della violina e violino si gettasse ciascuno in terra, et adorasse la statua d'oro del Re suo Signore. Finito di pubblicare il bando, subito cominciorno a sonare detti instromenti molto armoniosamente, che erano in una parte del carro accomodati. Principiato di suonare, il Re e tutta la Corte sua si gettorno a terra ad adorare la statua dell'oro. Ma gli tre giovani, cioè Sidrac, Midrac et Ebdenego, che erano presenti, non si gettorno altrimenti a terra, ma restati in piedi teneano gli occhi verso il cielo, inspirati di adorare il vero Dio, e sprezzare la statua del Re. Veduto questo, fûrno subito ac-

cusati ad esso Re, per sprezzatori de' suoi comandamenti, il quale, fattosili condurre avanti, gli notificò che, se con gli altri al suono degli strumenti non si gettavano a terra ad adorar la statua sua, farebbe tre volte più accendere la fornace, e gli farebbe gettare nel fuoco ardente. Risposero molto prontamente, che altro che l'Iddio d'Israele non volevano adorare. Adirato il Re, commandò che subito fossero presi e legati, tratti nella fornace che tuttavia ardeva. Fu eseguito il commandamento, e furono gettati gli tre giovani nella fornace, la quale in alcune parti accomodatissimamente mandò fuori la fiamma in modo di nuocere alli altri, e non alli tre giovani, che nel mezzo del fuoco commentiorno a laudare e benedire il vero loro Iddio con bellissimi e dottissimi versi, invitando tutte le creature sopra e sotto i cieli a concorrere a queste benedette laudi. A questi canti pochi vi furono che non prorompessero in lacrime di compassione e di dolcezza per i ben cantati versi. Finirno i lor canti, sempre ardendo la fornace: ma erano tanto giudiziosamente accomodati i fuochi, che a niuno fecero nocumento. Dopo questa bellissima e laudatissima Rappresentazione, si cantò un mottetto, e principiarono le Litanie con una armoniosissima musica di voci e strumenti: tanto bella quanto mai fosse fatta in tal giorno nella nostra città. Ebbe la Compagnia nostra segnalato favore da Monsignor Vescovo e dal signor Gubernatore, che non volsero che niuna altra musica d'altra Compagnia si fermasse a cantare, eccetto la nostra. La quale, dato principio alle Litanie, ognuno col carro s'inviò fuori del Duomo, e tutti si accomodorno come prima erano, e col medesimo sopradetto ordine seguitorno la processione, et gli tre giovani restorno sin al fine nella fornace, che da tutto il popolo erano visti: dalla quale fornace sin alla fine della processione uscirono fiamme. La cosa ebbe bello principio e bellissimo fine, e fu da tutta la città laudata: inventore e conduttore d'essa Camillo Panizzo: compositore dei versi cantati dalli tre giovani messer Lodovico Castelvetro.

» A dì 17 giugno 1557, giorno della solennità del Corpo di Cristo, essendo ordinario messer Pietro Scalabrini, si

fece per la processione di tale giorno una bellissima e degnissima Rappresentazione, che fu imitazione del re Salomone quando fu visitato dalla regina Saba: quale istoria fu molto bene ordinata et retta, con grande attenzione ed ammirazione di tutto il popolo, specialmente nel Duomo: ove mentre il Re orava, e preparava il sacrificio a Dio, comparve essa Regina con presente di molto oro ed argento, accompagnata da dieci donne ricchissimamente vestite, acconcie le teste a lor usanza, ch'era meraviglia a vedere. Fece il Re una bellissima orazione in Duomo, e dopo lui la regina Saba in ginecchio disse molte belle parole. Dopo le quali, con bellissime cerimonie, il Re sacrificò a Dio, ammazzando con le sue mani un agnello sopra un altare governato da dui sacerdoti, a lor usanza vestiti. Mentre questo si faceva, si cantò uno mottetto con una buonissima musica di strumenti e voci. Era l'altare sopra un carro, et anco la sedia del Re, qual carro era molto misteriosamente fabricato e dipinto per mano di messer Giovanni Tanaschi. Seguiva e precedevano esso carro molti gentiluomini del Re, ricchissimamente addobbati con palafreni e palafrenieri e servitori e paggi, tutti a oro e seta vestiti. Cavalcava poi la Regina una chinea a meraviglia guernita, e con lei le dieci donzelle e molta Corte: che era uno stupore la gran ricchezza che mostravano. Fu detta istoria delle belle che mai si rappresentasse: inventore Camillo Panizzo.

» MDLXXXIII a di 21 maggio. In tale giorno, che fu per la solennità della processione del sacratissimo Corpo di Cristo, essendo ordinario il suddetto messer Giovan Maria Livizzani, sott'ordinario messer Marsiglio Seghizzo, massaro messer Niccolò Cervi, si fece una dignissima Rappresentazione, suggetto di mostrare il fondamento della Chiesa santa. E fu con ordine tale. Si fece un carro trionfale, retto sopra due ruote, sopra il quale si conduceva una bellissima nave tutta bianca, dignissimamente ornata, che figurava la Chiesa di Dio, sulla prora della quale era un Griffone dorato nella parte d'uccello, e fatto a carne nella parte di leone, che figurava Gesù Cristo, Dio et uomo,

posto ivi per conduttore e governatore di detta nave: nel corpo della quale a quattro faccie erano gli quattro segni degli Evangelisti, ciascuno con ale sei, fatte tutte a occhi coronati di lauro. Nel mezzo di detta nave sedeva una donna vestita di rosso, e sopra la veste uno manto verde, coperta la testa con un velo bianco e coronata d'olivo, molto bella e vagamente acconcia. Questa figurava la Teologia della religione cristiana: quale giunta in Duomo cantò versi in dichiarazione di tutto il suggetto, con grandissima attenzione del popolo. Giaceva dopo lei nella poppa della nave, appoggiato sopra un libro, un vecchio che mostrava dormire; questo si figurava per il diletto Apostolo di Cristo, quando, coricatosi sopra il petto del suo Maestro, fu rapito in estasi a vedere gli alti secreti di Dio, onde ne scrisse la profonda e sacra Apocalisse. Alle due ruote del carro, che l'una il Vecchio e l'altra il Nuovo Testamento rappresentava, eranvi alla destra tre donne, l'una tutta di bianco, l'altra tutta di rosso, e l'altra tutta di verde vestita, per la Fede, Speranza e Carità, virtù teologiche, che si teneano per mano. Alla sinistra camminavano altre quattro donne, vestite tutte a porpora, mostrate per la Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza, prima alle quali andava la Prudenza con tre occhi in fronte ed uno specchio; dopo lei l'altre tre del pari, l'una con spada, l'altra con una colonna, e l'altra con vasi in mano. Precedevano avanti il carro sette Angeli con sette candelabri accesi, signanti i sette doni dello Spirito Santo, onde provengono i sette Sacramenti della Chiesa. Dopo essi, pur avanti il carro, seguivano ventiquattro vecchi, tutti di bianco vestiti e coronati d'oro, ciascuno de' quali aveva un libro in mano, che denotavano i ventiquattro libri della sacrata Bibbia. Dietro il carro erano quei che con le sue predicazioni, miracoli, effusione di sangue e morti hanno fondata e radicata la Chiesa di Cristo. Primo ai quali era il capo delli Apostoli San Pietro, il secondo il vaso di elezione Paolo Santo, il terzo il protomartire di Cristo Santo Stefano, quarto il Cancelliere apostolico et evangelico San Luca. E dopo questo seguivano i quattro Dottori della Chiesa, cia-

scuno da episcopo, e secondo l'abito suo vestiti, con un libro in mano, sopra quale era scritto il suo nome, con gli pastorali in mano. Caminava tutta questa gente con bellissimo ordine, che rendeva gran ammirazione e maestà. Fu detta Rappresentazione tanto più bella d'ogni altra fatta, quanto il suggetto era più a proposito in tale simile processione. L'invenzione fu del m.° messer Giov. Maria Barbieri, cancelliere della m.ª Comunità, procurata da un amorevolissimo fratello, e da esso anche condutta con l'ajuto di dui altri confratelli. Fu poi accompagnata da una rara e armoniosissima musica di strumenti e voci, quanto mai si facesse, di che n'ebbe tutta la città grande ricreazione. Si stamparono i versi recitati in Duomo, in buonissima copia, e si distribuirono per la città la mattina stessa.[1]

» A dì 9 aprile si fece una molto bella Divozione nella festa della nostra Compagnia, nel tempo delli officj della Settimana Santa. E quella fu una Rappresentazione della Passione di Nostro Signore Gesù Cristo, in modo di recitazione. Ove si fece una misteriosa scena di ginepri, cipressi ed altre verdure, co' palagj, torre, merlature, case e contrade molto artificiosamente compartite e fabbricate; cosa che rendeva non manco vaghezza che stupore. Erano i recitanti un astrologo, un pastore, due Sibille, San Giovanni, la Madonna, due Marie e un Angelo. Fu di tre atti, secondo che gli officj sono tre notturni; perchè si rappresentava un atto, e per intermedio si cantava un notturno dell'officio: ed in fine della recitazione cadeva una coltrina, e si mostrava il Crocifisso, come conclusione di tutti i misterj e ragionamenti trattati; cosa che rendeva una tenerissima devozione a tutti, ed occasione di lacrime. Si recitò due notti con tanto concorso di popolo che fu una meraviglia, sì di gentiluomini come di gentildonne, e dilettò generalmente a tutti, perchè tutte le cose corrispondeano. Non fu men bella la scena, di degnissimi colori fre-

[1] Tralasciamo i versi che contengono la già esposta significazione allegorica del Carro; e facciamo piuttosto notare come il Barbieri, uomo assai dotto, pose in atto in questa festa modenese la mistica processione immaginata da Dante nel Paradiso terrestre.

giata, e di artificiosi lumi adornata, di quello che fosse la naturalità de' recitanti e de' tersi e politi ragionamenti, accomodati molto a quello che accennavano, e che alla fine mostravano. Fu di quella inventore et compositore un amorevole fratello della Compagnia ». [1]

Queste particolarissime descrizioni varranno a confermare quello che già ripetutamente dicemmo della differenza fra le Rappresentazioni fiorentine e le altre di altre parti d'Italia. A Firenze abbondano quelle fatte *in modo di recitazione:* senza tuttavia escludere le meramente figurative, che vediamo altrove avere la prevalenza. Non che in queste mancasse al tutto la parola; ma erano canti o cori o monologhi illustrativi dell'azione, non veri Drammi, come in Firenze: alla quale perciò rimane il vanto di aver dato nascita e alimento a una vera forma drammatica di sacro argomento.

Ma se le ricche Rappresentazioni simboliche che per lunga età durarono in Modena, erano cagione di letizia ad una cittadinanza resa ormai oziosa e frivola dalla malvagia natura dei tempi, una festa aretina del 29 settembre 1556 segna il giorno di una sanguinosa catastrofe, più dolorosa che quella del 1471 in Firenze. Narra il Vasari, trattando di un baldacchino dipinto da Domenico Pecori, che facendosi in San Francesco « una Rappresentazione di San Giovanni e Paulo, per adornarne un Paradiso vicino al tetto della chiesa, arse insieme con quello che rappresentava Dio Padre, che per esser legato non potette fuggire, come fecero gli Angioli, e con molti paramenti e con gran danno degli spettatori, i quali ispaventati dall'incendio, volendo con furia uscire di chiesa, mentre ognuno vuole essere il primo, nella calca ne scoppiò intorno a ottanta, che fu cosa molto compassionevole ». [2] Al qual punto gli Annotatori della edizione fiorentina del 1771 illustrano e

[1] Queste notizie furono messe a luce dal prof. B. Veratti negli *Opuscoli religiosi letterarj e morali di Modena*, serie II, vol. XII, pag. 420, e vol. XIII, pag. 286 (anno 1868-69).

[2] *Vita di Don Bartolommeo*, ediz. cit., vol. V, pag. 52.

correggono l'Autore, raccogliendo dal *Libro de' Morti* della Fraternita di Arezzo, che le persone morte furono sessantasei; che quegli che faceva da Dio Padre fu un servita di nome Fra Benedetto, [1] e che la Rappresentazione non era di San Giovanni e Paulo, ma di Nabuccodonosor; nella quale, infatti, è necessaria la fornace dei tre giovanetti, che forse fu causa dell'incendio. [2]

[1] In un Manoscritto aretino leggesi ch'egli *era vecchio e a tre feste si ritrovò Dio Padre:* il che fa naturalmente supporre altre Rappresentazioni antecedenti a questa del 56.

[2] Per gentile comunicazione del sacerdote PASQUALE LEONI di Arezzo, pubblichiamo un ricordo del fatto, tolto dal Registro R. 12 del Morti, c. 138, che si conserva nell'Archivio della Fraternita di Santa Maria della Misericordia dei Laici, scritto da un VINCENZO TORRI: *In Dei nomine. Amen. Anno Dominicae Incarnationis MDLVI die vero* 29 *7bris. Cum universus populus arretinus atque quamplurimi forenses consederent in ecclesia Sancti Francisci civitatis praedictae spectaturi Repreesentationem hystoriae Nabucdonosor regis, et jam missus esset de simulacro Paradisi simulatus Angelus, qui secundum morem omnibus circum adstantibus Festum sonora voce significaret, in primo verbo Angeli flamma ignis, vel negligentia et incuria humana vel forsan divino judicio accensa, non sine ingenti terrore et horrore universi populi, visa fuit in simulacro Paradisi rutilans jam comburere sericas cortinas, aurea fulcimenta, aliasque preciosas res ex quibus Paradisus praedictus miro contextu in quamplurimis mensibus compactus fabricatusque fuerat. Qua protinus crescente et demum ascendente ad personas quae erant intra Paradisum, ejusmodi* 25 *et ultra, repreesentantes eo modo quo repreesentari humanis oculis potest Deum Patrem sedentem super solio et Angelos ejus, illae personae, quae viribus et animo potentiores erant, pueros et imbecilles de Paradiso in terram proiciebant; et ipsae quoque demum calorem super excrescentis ignis pati diutius non valentes, post ipsos jam projectos in humum, similiter desiliebant, ita ut omnes sic liberarent a combustione, preterquam R. frater Benedictus de Datiis senex septuagenarius frater Ordinis Sancti Petri parvuli de Arretio, qui convalescentibus flammis nimium circa eum miserabiliter combustus, cernentibus omnibus, vitam cum morte commutavit. Et interim incendium praedictum continuo dilatatum jam in tectum ecclesiae ascenderat, et jam ligna tecti comburebat in horas magis atque magis. Propter quae talis tantusque timor corda cernentis populi concussit, ut conquerentes stridorem usque ad sidera incessabiliter mitterent. Et major pars populi inconsulte unico momento simul et semel ad hostium ecclesiae ingenti impetu et maxima velocitate concurrentes exituri, in ipsis hostiis et presertim in quodam angusto hostio, quod est in capite ecclesiae contra sacrestiam, pressi unus super alium ceciderunt. Et*

Cominciava intanto il Dramma religioso ad allontanarsi sempre più dalla prisca semplicità popolare, come si scorge dal così detto *Atto della Pinta, ovvero Rappresentazione della Creazione del mondo e dell'incarnato Verbo, rappresentata nell' Imperial Confraternita di Santa Maria della Pinta, nella Piazza del regio Palazzo di Palermo a' 12 settembre 1562*, e ripetuta con crescente sfarzo nell'81.[1] Basti

ex tam ingenti, immoderata, et simul obdurante pressura et pessundatione sexaginta sex hominum corpora et ultra subfocata et denique extincta et sine spiritu remanserunt. Inter quos qui sic dirae mortis aculeum sensierunt, et obdormierunt in Domino, fuerunt infrascriptii, qui in hac presenti die 29 et subsequenti ad ecclesiasticam sepulturam traditi fuerunt, quorum animas omnipotens et misericors Deus ad locum salvationis adducere dignatus sit. Illi qui tardiores et pigriores consultius periculum ignis ejusmodi fugiere, neque damnum nec detrimentum aliquod passi fuerunt. Nam incendium non post longum temporis intervallum, adhibita diligentia et cura, extinctum fuit, nec per tectum ecclesiae magnum progressum fecit. Sed pietas, dilectio et caritas quam quisque amantissimus pater, maritus et frater et alius conjunctus vel amicus in suos filios, uxorem, confratrem, et in alios sibi conjunctos vel amicos habebat, communem cruciatum ac maerorem attulit, nec inventus est aliquis qui in tanta cede et periculo suorum sine lacrimis esse potuerit.

Insuper non est reticendum res praeciosas combustas in Paradiso fuisse valoris, ut communiter extimatur, scutorum quingentorum et ultra.

Ecce igitur quomodo jucunditas quae ex Repressentatione ejusmodi expectabatur prejudicium mortis, amissionem divitiarum, et nimium dolorem multis attulit, et omnibus merorem. Id quod cum sit admodum notabile, ad perpetuam memoriam posteritati in his scriptis ego qui vidi et praesens fui explicare volui, ut in ejusmodi festivitatibus peragendis aliisque similibus negociis, prudentiores sint in previdendo pericula, cautiores in evitando, et devotiores in D. N. J. C., per quem omnia facta sunt, et sine ipso factum est nihil.

VINCENTIUS TURRIS.

[1] DI GIOVANNI, *Delle Rappresentazioni sacre in Palermo nei secoli XVI e XVII*, in *Filologia e Letteratura siciliana:* Palermo, Pedone, 1871, vol. II, pag. 204. — Queste Rappresentazioni siciliane hanno tutte più o meno del letterario, e manchiamo interamente di notizie pei tempi antecedenti alla metà del secolo XVI. (Vedi PITRÈ, *Delle Sacre Rappresentazioni in Sicilia*, nelle *Nuove Effemeridi siciliane*, serie III, vol. III, pag. 131.) Nè crederemmo poter ammettere come fatto storico quel che troviamo scritto in un Romanzo religioso anonimo, intitolato: *Monimento di la fidelità de lo matrimonio*, che trovasi nella Chigiana, segnato

dire che ne è autore quel Teofilo Folengo, monaco cassinese, più conosciuto per le sue *Maccheronee*, e col titolo di Merlin Coccajo. Il secolo già in tutte le arti inclinava al falso, al

IV, G, 29, e del quale il valente e cortese bibliotecario prof. G. Cugnoni ci ha comunicato un copioso estratto. Il Romanzo, che è una amplificazione della novella boccaccesca di Madonna Zinevra, e probabilmente ha per autore un Frate veneto o lombardo, contiene anche la descrizione di una *Rappresentazione di Abramo ed Isacco*, che si dice, forse per solo comodo di racconto, fatta in Palermo. Ne riferiamo alcuni brani (pag. 382): *Allora il Signore li fece invito per la domenica seguente ad una singularissima et honesta festa al suo palacio fora di Palermo, dimandato Belfiore.... Et ritrovorno esser il loco molto bene accomodato per tal operatione, et feciono fare d' intorno quel giardino lochi eminenti, dove haveano a star huomini e donne separati.... per stare a vedere la magnifica Representatione già ordinata. Et in capo di esso giardino era una capeleta per celebrar Missa con il suo campanello, et quella ornorno come un polito monticello con verde pianti et arbosceli.... Dato il principio.... per primo fecero politissimamente discendere dal pinacolo del palatio un Angelo di bellissima statura, vestito di panno lino bianco con capilli per le polite spalle bianche, sopra li quali teneva un cerchieto d' oro, et soi bracci eran mezi discoperti, et simil le gambe, et era precinto de un vello d' oro e seta celeste, il qual disse queste parole che da tutti fu audito: Abraam, Abraam.... Et audito Abraam le parole.... si levò presto.... et subito con silentio andò al loco dove riposciava il suo dilecto figlio.... Et il purissimo Isaac.... si vestite de vestimente tute bianche, et in capo sopra soi politi capilli si pose un suo capeleto, ed in mano uno dardo molto bello.... Uscirno sopra del palatio, et prima uno degli servi, vestito di panno celeste, il quale teneva per mano l' asino, et dietro a quello veniva l' altro servo con il foco.... Seguitava il canuto Abraam vestito di vestimento di panno morello, precinto de un faciolo bianco.... et bolgiachini in piedi, neri, con barba bianca sino al pecto, et in capo sopra soi canuti capelli teneva un suo capello di lana nero, et nella mano dextra haveva un suo baculo per substentarsi, et nella sinistra teneva il gladio da far il sacrificio: et cussì pian piano andava caminando tutto mesto, et parlando a sè medesimo con voce che da audienti et videnti era inteso.... Or voglio ritornare alla povera Madonna Sarra.... la quale.... non ritrovando il figliuolo nè soi panni molto si maravigliò, et andò subito al loco del suo consorte, et il simil ritrovò che ne etiam lui era lì.... Et si lamentava.... Allhora quelli pastori et servi sentendo il pietoso lamento de la afflicta patrona, etiam loro per compassione lacrimavano. Et ognun ch' erano presenti a questa cosa eran commossi per compassione.* E così segue fedelmente a ripetere e amplificare il racconto biblico.

gonfio, al frastagliato, al luccicante; e nella drammatica, alla ormai trionfante imitazione latina si aggiungeva pel genere sacro la sottigliezza teologica, sostituita alla candidezza della leggenda.[1] Allegorie e simboli prendevano il posto dei racconti drammatizzati; la musica e le pompe teatrali cangiavano natura allo Spettacolo devoto; e alla primitiva ingenuità popolaresca del verso era surrogata una maniera tutta artificiosa e leccata, quale il secolo corrotto ormai prediligeva.

XX.

Dei varj nomi delle Sacre Rappresentazioni.

Abbiamo finora studiato il sacro Dramma nel suo storico esplicamento, accompagnandolo dal suo primo apparire in Italia fino alle ultime modificazioni. Lo abbiamo, anzi tratto, ritrovato nelle Chiese cristiane, come foggia particolare della Liturgia, ed abbiamo visto il carattere *ciclico* ch'esso ebbe negli Spettacoli friulani del secolo XIII e XIV. Ma quasi contemporaneamente lo scorgemmo nell'Umbria, in lirica veste: espressione tumultuosa e rozza del sentimento religioso delle plebi. Ne rinvenimmo poi una forma più perfetta in Firenze, dove soltanto ebbe vera indole teatrale, e come Sacra Rappresentazione diventò genere letterario, accostandosi all'arte. La storia del Dramma sacro può, dunque, distinguersi in tre periodi, e si dispiega in tre regioni d'Italia, diffondendosi però all'intorno anche nelle provincie contermini. Il Dramma liturgico, comune a tutte le genti cristiane, prende indole ciclica nell'Italia superiore; si manifesta in forma di Lauda e poi di Devozione nella regione umbra, donde passa altrove colla

[1] Vedine esempio nell'*Adamo* di G. B. Andreini, stampato a Milano nel 1617, ristampato a Lugano nel 1834, al quale indarno si è voluto fare una postuma ed immeritata reputazione, e che è nojoso documento di teologicume nei concetti, di secentismo nello stile.

istituzione dei Disciplinati; in Firenze, finalmente, si tramuta in quella maniera di Dramma, che più specialmente studiamo, e che dai Fiorentini è portata a Napoli ed a Milano, mentre la foggia più generale nelle altre città italiane è la muta e simbolica Rappresentazione.

Questa maniera nativa di Firenze, compiuta in sè stessa, ed ultimo grado di svolgimento del Dramma spirituale, esamineremo di quì innanzi più addentro. Ne cercheremo la struttura esteriore e l'indole intrinseca, mirando sopra tutto, coll'esporre a parte a parte gli elementi della Rappresentazione sacra, a meglio illustrare una forma drammatica che ha la sua importanza nella storia letteraria; ma in ciò fare terremo lungi da noi ogni intento d'importuno panegirico. Non vogliamo resuscitare i morti, ma soltanto far noto chi furono e quali, quando ebber vita.

Già qua addietro abbiamo notato il doppio significato della parola *Rappresentazione,* che designò prima uno spettacolo visibile, e poi un'azione da vedersi insieme e da udirsi; quanto al valore particolare del vocabolo appropriato ai sacri Spettacoli, diremo intendersi per esso una immagine o figura di cose invisibili e non vedute mai da occhio umano, o anche di fatti avvenuti, quali la storia o la tradizione li racconta o la fede li insegna, posti in atto dinanzi ai credenti per morale ammaestramento e per conferma nelle credenze religiose. Il senso del vocabolo è ben chiarito in quel passo della *Rappresentazione del Giudicio,* ov'è detto:

E farem quelle *Rappresentazioni*
Che si dice che fian nel detto giorno.[1]

Tutti, dunque, i sacri Spettacoli in quanto mostrano in atto misteri della fede o fatti della storia cristiana, sono Rappresentazioni; ed in senso più particolare, Sacre Rappresentazioni sono i drammi di sacro argomento. Per tal modo, infatti, sono in generale intitolati i monumenti drammatici da noi riposti in luce, e questo termine troviamo

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 500.

qua e là anche per entro alcuni di essi, specialmente nei Prologhi. Così nel *San Giovanni Decollato:*

Si farà ora al presente
Una *Rappresentazion* devota e pia:

e nell' *Ottaviano imperadore:*

Noi vogliam far la *Rappresentazione*
Del magno Imperator degno Ottaviano.

Ma come vocabolo generale, lo troviamo unito anche ad altre designazioni, come appunto nello stesso *Ottaviano*, dove subito dopo è detto:

E mostreremo l' Angelo e i pastori,
Si come nel Vangel chiaro si mostra:
E questo è il tema della *Festa* nostra;

e più sotto:

E umilmente il sommo Iddio pregate
Che ci conceda grazia al nostro core
Che noi facciamo il *Mister* santo e pio,
Ch' or si comincia nel nome di Dio.

Derivando la Rappresentazione da un testo canonico o leggendario, e null' altro essendo se non una narrazione esposta in dialogo, ben le si conviene l' altro titolo frequentissimo di *Storia;* tanto più che questo vocabolo aveva nell' età primitiva della nostra lingua un significato amplissimo, importando quasi quanto racconto, narrativa, in qualunque forma si fosse: onde Dante chiama *Storia* il poema di Virgilio, e quello di Stazio. [1] Di qui, dunque, il titolo apposto a molte Rappresentazioni, tolte da testi scritti e specialmente da leggende; onde nel *Sant' Alesso* leggiamo:

Quel Verbo eterno
Ci doni grazia per sua cortesia
Che questa *Storia* vi possiam mostrare;

[1] *Enea sostenne solo con Sibilla a entrare nell' inferno.... come nel sesto della detta* Storia *si dimostra: Conv.*, IV, 26; *E però dice Stazio il dolce poeta, nel primo della tebana* Storia: *Id.*, IV, 25.

nella *Santa Uliva:*

Oggi abbiamo con gran fervore
Di Santa Uliva la *Storia* ordinato; [1]

nel *San Valentino e Santa Juliana:*

Silenzio, popol congregato tutto:
Una *Storia* vedrai santa e divota;

nella *Conversione della Maddalena:*

E se intender volete tale *Istoria,*
Ciascuno intenda ben con la memoria; [2]

nel *Barlaam e Josafat:*

Concedi a noi per la tua gran clemenzia
Di mostrare una *Storia* santa e degna; [3]

nei *Sette Dormienti:*

Però vi preghïam che per suo amore
Tal *Storia* attenti stïate ascoltare; [4]

nel *San Giovanni Gualberto:*

Per farti accender nell'amor divino
Una *Storia* farem per tuo diletto; [5]

nella *Santa Guglielma:*

Fa' ch'io possa mostrar sol per tua gloria
Di Guglielma beata la sua *Storia;* [6]

e così in molti altri luoghi.

Ma poichè ordinariamente il Dramma era fatto nel giorno dalla Chiesa dedicato alla onoranza di un Santo personaggio o alla commemorazione di un sacro avvenimento,

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 250.
[2] *S. R.*, vol. I, pag. 256.
[3] *S. R.*, vol. II, pag. 163.
[4] *S. R.*, vol. II, pag. 353.
[5] *S. R.*, vol. III, pag. 140.
[6] *S. R.*, vol. III, pag. 209.

e dapprima altro non era se non una forma dell'Ufficio proprio a tale occasione, ben gli si conveniva il nome di *Festa*. Onde nella *Santa Felicita* troviamo:

Fate silenzio, e noi farem la *Festa;*

nel *Costantino,* parte seconda:

A recitar questo oggi sol ci resta
Per dar perfezione a nostra *Festa;* [1]

nel *San Giovanni e Paulo:*

Silenzio, o voi che ragunati siete,
Voi vedrete una *Storia* nuova e santa....
A noi fatica, a voi el piacer resta;
Però non ci guastate questa *Festa;* [2]

e generalmente la parte che spetta all'Angelo è quella di *annunziare la Festa,* indicare cioè al pubblico il fatto e il Santo, alla onoranza dei quali è data la Rappresentazione.

Nome particolare hanno le Rappresentazioni tratte direttamente dai sacri libri: quello, cioè, derivato dagli usi liturgici, di *Vangelo.* Era in tali casi il Dramma come una lezione evangelica, e ne teneva il luogo; e ben si affà questa denominazione al *Figliuol prodigo* della Pulci:

Accendi il nostro cuor di sommo zelo,
Chè recitar possiamo il tuo *Vangelo;*

e nel *Lazaro ricco e Lazaro povero:*

E noi quali ci siamo esercitati
Questo *Vangelo* a poter dimostrare.

Altro nome assai usato è quella di *Mistero,* che ben determina l'origine prima di questi Drammi dai sacri Ufficj del tempio. *Mistero* è designazione generale data, come abbiam visto, ai sacri Drammi francesi e inglesi dell'età media, identici alle nostre Rappresentazioni, e nel latino ecclesiastico e liturgico veniva a dire quanto rito o cerimo-

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 212.
[2] *S. R.*, vol. II, pag. 237.

mia, da *ministerium*.[1] Nel nostro teatro questa designazione è più specialmente adoperata, quando il fatto rappresentato abbia un significato simbolico: onde nell'*Abramo ed Isac:*

Però vedrete e udirete in sorta
Recitare una *Storia* santa e giusta;
Ma se volete intender tal *Misterio*
State divoti e con buon desiderio;[2]

e nella *Purificazione:*

Questo *Misterio* di umiltà profondo
Reciterem col cuor purgato e mondo;[3]

e nella *Resurrezione:*

Questo *Misterio* gloriöso e santo
Vedrete recitar con dolce canto.[4]

Se non che per estensione passò anche a significare qualunque azione religiosa, come nella *Santa Caterina:*

E sentirete del divino Amore
Un bel *Misterio*, e della sua potenzia;

[1] *In his tribus diebus provideant mansionari ut tot ad Tenebras accendant luminaria, quot finienda sunt* Misteria, *scilicet Antiphonae, Psalmi, Versus, Lectiones, Responsoria*, etc.: Cerim. eccl. Carnut. — *Nullus de magnatibus.... audeat ire ad aliquam invitatam.... pro aliquo defuncto, vel ad exequias alicujus defuncti.... seu pro* Misterio *alicujus mortui:* Stat. Florent., V, 77. Nel qual senso particolare di Officio dei morti, si disse in antico *Mestiero: E quando io avea veduti compiere tutti i dolorosi mestieri, che alle corpora dei morti s'usano di fare:* Vita Nuova, ediz. Nistri, pag. 30. — *Infermò e morì.... fecesi di lui il mestiere:* Velluti, *Cron.*, pag. 55. — *Fu portato a una chiesa v'era, e ivi seppellito: di che avendo poi fatto il mestiere in Firenze, mandai là*, ec.: Id., *Op. cit.*, pag. 66. — *Morì il re Roberto nostro Signore. A dì 31 di Gennajo 1342 ne fece il Duca nostro signore il mestiere in Santa Croce:* Id., *Op. cit.*, pag. 143.

[2] *S. R.*, vol. I, pag. 44.

[3] *S. R.*, vol. I, pag. 211.

[4] *S. R.*, vol. I, pag. 330.

nella *Santa Cristina:*

il buon Gesù
Vittoria presti a noi del bel *Misterio*
Che far dinanzi a te, popol, vogliamo;

nella *Santa Felicita:*

O popol degno, egregio e congregato,
Che oggi il bel *Mister* contemplerai;

nel *Costantino:*

Chi vuol al cuor sentir gran refrigerio
Attento stia a questo alto *Misterio*....
E dica ognun che tal *Misterio* ha visto:
Cresca il regno di Dio, e viva Cristo; [1]

e nella *Rosana:*

State cheti e in silenzio se vi piace,
Gustando il bel *Mister* per far buon frutto. [2]

Anzi il vocabolo giunse anco a significare Spettacoli al tutto profani, ma condotti sulle norme stesse dei sacri, come in quello di *Biagio contadino:*

Volendo voi che qui si rappresenti
Il bel *Mister* di Biagio contadino. [3]

Nello stesso senso adopravasi la parola *Figura,* quando, cioè, secondo l'insegnamento della Chiesa, il fatto avesse anche un valore mistico, come nel *Giuseppe:*

Noi vi farem vedere una *Figura*
Molto gentil del Testamento Vecchio. [4]

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 188, 211.
[2] *S. R.*, vol. III, pag. 362.
[3] Lo stesso fatto si vede anco in Francia, dove dopo i veri e proprj Misterî veggiamo apparire: *Le Mistaire de Julius Cesar*, *Le Mystère d'Hercule*, *Le Mystère de Griselidis*, etc. Vedi Du Méril, *Op. cit.*, pag. 56.
[4] *S. R.*, vol. I, pag. 63.

Ma quando il Dramma conteneva, oltre la esposizione di un fatto, la possibilità ancora di un ammaestramento morale, con pratica applicazione al costume, dicevasi più propriamente *Esempio;* onde nel *San Giorgio:*

Popol diletto, d'udir generoso
Qualche altentico *Esempio* o bel *Mistero;*

nel *Sansone:*

Un *Esempio* farem del fiero amante
Sanson, ch'a una donna il core arrende;

e nel *San Francesco:*

Per dar asempio a ogni peccatore
Vi sia un bello *Esemplo* celebrato
Di San Francesco, ottimo fra minore;

ed *Esempio* è intitolata la *Rappresentazione di uno Signore che faceva rubare le strade,* e che San Bernardo convertì, mostrandogli che aveva al suo servizio il Diavolo, il quale lo induceva a mal fare, trasformato in sguattero. [1]

Quelle Rappresentazioni però, che mostravano la costanza di un Santo ai martirj, e la prontezza a suggellare la propria fede col sangue, molto acconciamente dicevansi *Passione,* come nel *Sant' Ippolito:*

oggi innanzi vi si pone
D' Ippolito roman la *Passïone;*

e nel *Grisante e Daria:*

E se starete con devozïone,
Vedrete una mirabil *Passïone;* [2]

o anche *Martirio,* come nella *Santa Cristina:*

E vederai di Cristina il *Martirio*
Che vergine n' andò nel cielo empirio;

[1] Cod. Riccard., n. 2816.
[2] *S. R.*, vol. II, pag. 93.

e nel *Sant' Eustachio:*

Diletti aspettatori e nobil gente,
Avete visto di Eustachio il *Martirio.*

Che se argomento principale del Dramma erano grazie soprannaturali concesse a qualche fervoroso credente da un Santo o da una Santa, che con nascosta virtù o di presenza interveniva nell' azione, acconciamente dicevasi *Miracolo,* come nella *Rappresentazione del Pellegrino:*

Ugo da San Vittore scrive....
Un *Miracol* gentile, qual vedrete,
Se tutti in pace e 'n silenzio starete; [1]

e in quella *di tre Pellegrini:*

Che vederete qui rappresentare
Un bel *Miracol* di tre pellegrini; [2]

e nell' *Agnolo Ebreo:*

Un degno santo e divoto *Miracolo,*
Qual fia di Cristo e Maria tabernacolo. [3]

E *Miracoli* sono intitolate alcune Rappresentazioni, come quella di *Stella* [4] tolta dal notissimo libro dei *Miracoli della Madonna,* e quella di *Santa Maria Madalena* in Provenza [5] tolta dalla *Legenda aurea,* e quella del *Corpo di Cristo,* [6] e quella di *Nostra Donna che per mezzo d' uno peregrino risuscitò il figliuolo d' un Re, che cascava di quel male,* [7] e il *Malatesta, Miracolo della Santa Vergine Caterina da Siena:* [8] nonchè il *Miracolo di Nostra Donna come due fanciulle furono infamate, e pe' meriti di Maria furono libe-*

[1] *S. R.,* vol. III, pag. 416.
[2] *S. R.,* vol. III, pag. 466.
[3] *S. R.,* vol. III, pag. 485.
[4] *S. R.,* vol. III, pag. 317.
[5] *S. R.,* vol. I, pag. 391.
[6] Batines, *Bibliografia,* pag. 34.
[7] Id., *Op. cit.,* pag. 35.
[8] Id., *Op. cit.,* pag. 65.

rate da tale infamia; [1] e se non pel titolo, per l'intimo carattere, il *Re superbo,* [2] la *Santa Uliva,* [3] l'*Ortolano, il quale*

[1] Cod. Magliab., VII, 732. Questo *Miracolo* della metà o più del secolo XVI è, come in generale le Rappresentazioni sacre o monastiche del tempo, mescolato di commedia. Il soggetto è abbastanza scipito, e inverisimile anche nella serie dei *Miracoli*. Si tratta di due fanciulle, che non hanno neanche le vesti per uscire e andare a Messa, sebbene nate signorilmente, ma cui la morte del padre ha ridotte in miseria. La madre prega divotamente per loro; e dopo che si sono confessate, trovano due *bellissimi giovani*, che sono Angeli mandati dalla gloriosa Vergine Maria, i quali dan loro molti ducati. Mandano subito a chiamare il sarto che le rivesta: *E' s' usa assai queste veste squartate E tante crespe che non si può dire. De' panni e drappi togliete abbastanza, Di que' color che sono più all' usanza. I' farei lor per ora due tosati Che fussin d'un bel panno lucchesino, E poi per ogni dì due bei cecati, I' dico panno pur di sanmartino, E poi due be' ciambellotti sbiadati, Due bernie fussi poi di panno fino, E pella state per andar in villa Duo belle veste di saja di Lilla.... E abiàn voglia d' aver due catene E due grillande ancor d'oro tirato, E qualche vezo come è usato.* Questo fasto insolito fa nascere la mormorazione; onde il sarto: *Queste fanciulle non hanno marito E vesti molto spante voglion fare: Qualche caso di lor sarà seguìto.* Due donne per la strada: *Chi son quelle fanciulle sì pulite E anche molto belle e graziose? — Le son color ch' è sì presto arricchite E guadagnato così belle cose. — De' bei costumi le ne son fornite, Le pajon duo incarnate e fresche rose. — Ell' eron poverette, ma pudiche, Ma or non le vorre' già per amiche.... Or su andianne, io non vo' dir più là, Come la cosa è ita, e' non si sa.* Due comari: *Vorrei saper quelle vostre vicine: Intesi già ch' ell' eron poverine.... E ve n' è una che tanto mi piace Che per un mio figliuol noi la vorremo. — Comare, in questo io non metto pensiero, I' temo di non far mormorazione, Ma quello eterno Iddio che sa lo 'ntero, Levi lor questa mala oppenïone.* Le due fanciulle si lagnano della loro trista sorte: *Prima colla miseria tribulate; Or c' è la roba, e sempre a tutte l'ore Ingiustamente c' è tolta la fama.* Vanno in chiesa, *e duo Angeli discendono dal cielo con due bellissime grillande ponendole in capo alle fanciulle,* dicendo loro: *O verginelle, a Dio dilette spose, Mandato v' à la Madre del Signore Queste grillande di gigli e di rose; Vergine siete e vergine sarete E per certeza questo porterete.* Allora deliberano di farsi monache, e così la madre e la serva: si fonda un monastero e vien chiamato a consacrarlo messer Antonio vescovo di Pistoja, del quale si fanno grandi elogi. E forse è Rappresentazione monastica in onore di cotesto Monsignore.

[2] *S. R.*, vol. III, pag. 175.

[3] *S. R.*, vol. III, pag. 235.

si ritratta da ben fare, e poi per una certa malattia ritornò,[1] il *Monaco che andò al servizio di Dio,* ed altri ancora[2] sono *Miracoli.*

Alquanto più tardi, e specialmente per l'efficacia degli esempj del Teatro profano, altri titoli si aggiungono o si surrogano agli antichi e primitivi; sicchè il *Malatesta* del 1569 è *Commedia spirituale,* come quella dell'*Anima* del 1575.[3] Cesare Sacchetti, passata la metà del secolo XVI, scrive la *Rappresentazione di San Cristoforo ridotta ad uso di Commedia,* e la *Gloriosa e trionfante vittoria donata dal grande Iddio al popolo Ebreo per mezzo di Giuditta, ridotta in Commedia,*[4] e l'*Aman,* pure della metà del secolo XVI, è battezzato *Tragedia.* Del 1554 porta la data la Rappresentazione monastica di *Santa Teodora;*[5] ma l'Autore del Prologo, non sapendo più bene che cosa appunto scrivesse, anzi udendosi rintronare agli orecchi le novelle denominazioni, vi pose in fronte: *Incomincia la Commedia ovvero Tragedia di Santa Teodora;* e così fu, o si stimò fuori di impaccio.[6]

[1] Cod. Magliab. Camald., 488, F. 3. Un ortolano col ricavato del suo campo fa larghe limosine ai poverelli. Prima viene un pellegrino che canta sulla ribeca il miracolo di colui che andò a Sant'Jacopo di Gallizia, e che il Demonio volle ingannare: poi un cieco che canta la storia di Santa Lucia, un zoppo che dice il Contrasto dell'anima e del corpo, poi il cornamusiere, ec., e tutti sono largamente donati. Ecco però il Diavolo camuffato da eremita che persuade l'ortolano a non far tante lemosine, ma serbarsi un po' di danaro per caso di malattia. I poveri tornano, e sono cacciati: l'ortolano ammala, e i medici deliberano di tagliargli un piede. Il malato si pone a riflettere che niun bene gli verrà dell'adunato tesoro, ed ecco comparire un Angelo e risanarlo a scorno dei medici umani. La Fede, la Speranza e la Carità cantano una laude in onore della elemosina.

[2] Per esempio: *Un bel Miracolo di Nostra Donna* nel Cod. Magliab., VII, 293, c. 169, ove sono principali personaggi un Ansidonio e una Fiammetta.

[3] Batines, *Bibliografia,* pag. 65.

[4] Id., *Op. cit.,* pag. 64.

[5] *S. R.,* vol. II, pag. 323.

[6] Sulle varie denominazioni del Dramma sacro, vedi anche Cionacci, *Osservazioni,* ec., pag. IX-XIII.

XXI.

L'Annunziazione e la Licenza.

La Sacra Rappresentazione ha sempre principio da un Prologo o *Annunziazione,* detta in canto da un Angelo: diciamo sempre, perchè laddove manca, come avviene in qualche stampa di età posteriore, ciò avviene soltanto per omissione arbitraria. L' *Annunziazione* serve a indicare concisamente il soggetto dello spettacolo, a invocare la benignità dell'uditorio, a promettergli il buon frutto che potrà cogliere dal suo silenzio e dall'attenzione. Ma poichè un Prologo hanno pure le Commedie latine, e da queste lo presero le imitazioni che se ne fecero nell'età del risorgimento classico, potrà domandarsi se per avventura di là pure tragga origine l'Annunziazione; e sebbene la cosa paja possibile, non ci sentiamo inclinati ad ammetterla. Secondo noi, questa specie di Prologo detto costantemente dall'Angelo, ricorda anche nel suo nome particolare le introduzioni ai prischi Drammi liturgici, e specialmente a quelli della *Natività* e della *Annunziazione*, donde sarebbe passato agli altri di altro soggetto e di età posteriore. Ma si comprende, del resto, come anche senza aver notizia degli usi del Teatro latino, ben poteva il sacro Teatro giungere di per sè a ritrovare quest'util modo d'introduzione. Se non che, l'aver sempre riserbato quest'ufficio a un celeste personaggio, di quelli che annunziarono agli uomini la buona novella e a Maria il suo miracoloso concepimento, c'invita a rannodare questa usanza colle consuetudini rituali, anzichè colle profane. Solamente nei Drammi di età più inoltrata, come ad esempio nella *Santa Dorotea,* dove nel Prologo leggiamo:

Oggi con due sorelle andar vedrete
Come assetato cervo al chiaro fonte
La vergin Santa Dorotea: silete, ec.

sono insieme commiste la tradizione liturgica e la letteraria.

L'Annunziazione ordinariamente non oltrepassa la seconda o terza strofa: essa deve esser soltanto un accenno, non un sunto del dramma che sta per eseguirsi. Solo nel *San Giovanni Decollato* la troviamo straordinariamente protratta a dieci strofe. L'Angelo avverte che

A pieno vi direm senza mancare
Di punto in punto quel che vogliam fare;

e infatti dà un assai particolareggiato ragguaglio di quanto conterrà la Rappresentazione. Medesimamente nell'*Aman* soltanto il Prologo non è cantato dall'Angelo, ma da un coro di vedove ebree: se non che giova ricordare che l'*Aman* è di età assai tarda. Nella *Rappresentazione di Costantino* l'Angelo è sostituito da un *giovane con la citara;* [1] ma nulla impedisce che questo giovane non fosse vestito da Angelo.

In qualche altra Rappresentazione, invece di Annunziazione, o innanzi ad essa, sono poste scene a dialogo, che rammentano gli *Introitos* e le *Loas* del Teatro spagnuolo. [2] Nelle nostre Rappresentazioni i personaggi di queste *Frottole* introduttive sono ordinariamente dei giovani buoni o malvagi, i discorsi dei quali hanno relazione più o meno diretta ed immediata con quello che segue. Nella *Disputa al Tempio* [3] sono quattro giovani, due buoni e due cattivi, e i primi dànno a questi una severa lezione, e dopo vanno a veder la festa: della quale l'un d'essi, Antonio, espone l'argomento, confondendo la propria parte con quella del *festajolo*. Nel *Miracolo della Maddalena* [4] troviamo il giovinetto Marco, devoto, e l'altro, Tommaso, dissoluto, che

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 187, 211.
[2] TICKNOR, *Hist. de la Literat. españ.*: Madrid, 1854, vol. II, pag. 372; vol. III, pag. 119.
[3] *S. R.*, vol. I, pag. 223.
[4] *S. R.*, vol. I, pag. 391.

dall'andar alla taverna è dal primo distolto, e condotto invece a vedere uno spettacolo:

Onde resterà spenta
La tua concupiscenza;
Vedrai far penitenza
A Maria Maddalena.

Più lunghe e più belle sono le Frottole che si trovano in capo alla *Invenzione della Croce*, di Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, e all' *Abram e Agar* dell' Araldo. Nella prima è un padre e un figlio che si avviano alla festa, e così s' intrattengono in un metro che è quello stesso della Farsa popolare:

« Che fa qui tanta gente, o che s' aspetta
Così insieme ristretta, — o padre mio? »
« Tutti questi han disio — veder la festa ».
« Adunque, padre, questa — è forse quella
Che mi paria sì bella, — or ch' i' t' udia,
Mentre andavàn per via — parlarne meco? »
« Quest' è quella ch' i' teco — ragionavo,
E però piano andavo; — acciò ch' a punto
Finissi a loco giunto — il mio parlare:
Qui s' ha rapresentare, — e questo è 'l loco ».
« Mostrami, o padre, un poco — Constantino
Che, per voler divino, — a lui dormendo
Venne l' Angel, dicendo — che s' armassi
Della crocie, e poi andassi — a far la guerra ».
« Quello che 'l chiude e serra — tanta gente ».
« Massentio ov' è, s' a mente — io ben ritegno
Il nome, che ira e sdegno — del Signore
Lo condusse uscir fore — di Roma sponte,
Onde che lui e 'l ponte — rovinorno.
E così finì il giorno — la sua vita? »
« Quel colla faccia ardita — e disdegniosa,
E che par ch' ogni cosa — in vil pregio haggia,
E cui negli occhi raggia — crudeltate ».
« Quel che di santitate — era ripieno,
Di Jesù Nazzareno — sì buon servo
Ch' a Constantin l' acerbo — mal via tolse,

Che Jesù così volse — e 'l fe' cristiano? »
« Quello un po' più lontano — in quella grotta,
Che sucessore alotta — era di Pietro,
E, come vedi, dietro — a' dua in tutto ».
« Quelle che 'n tanto lutto — eran pei figli
Pe' pravi e mal consigli — del nimico?
Intendi quel ch' io dico — e mi rispondi ».
« Nessuno il vero ascondi; — io so che spesso
Fanno a voi, come adesso — a me fa questo.
Elle ci saran presto. — Or chi il suo alatta,
Chi l' adormenta e gratta: — altri il suo culla
E chi 'l suo trastulla — che non pianga.
E perchè non rimanga — altro a sapere
Vedi Elena sedere, — e qui ascosta
È la crocie a sua posta; — or ti raccheta ».
« O padre, o chi vieta — che non stiamo? »
« No, figlio, no, andiamo — e' ci è gran pressa,
Perchè la giente è spessa, — e forse male
Ti faresti, e non vale — dir poi: mi pento ».
« Pensavi, e sia contento — alto m' apicchi,
Con man tanto mi spicchi — da costoro ».
« E' vien poi a noja loro — e traggon uova
E mele, e non ne giova — a chi ne tocca ».
« Di alla gente sciocca — che s' acheti ».
« Come vuo' tu ch' io vieti — loro usanza?
La mia sarla ignoranza, — e farien peggio ».

Fin qui il poeta ha trovato modo di fare la « rassegna dei dicitori », [1] di quelli cioè, che prenderanno parte al Dramma, e insieme ci ha dato un' idea del pubblico di coteste sacre feste fiorentine. Il quale, sul principio, come accade in ogni accolta di persone, radunate a diletto e spettacolo, rideva e gridava, ciascuno affannandosi a trovar il loco migliore, a scapito altrui, e i fanciulli strillando per non poter vedere, o arrampicandosi per veder meglio. Ma durante la recita non abbiamo nessun accenno che si facesse quel tumulto, onde si lagnano tanto gli antichi Dram-

[1] *E' m' è piaciuto questo modo.... Calar la vela, e mandar gli intermedj Senza far la rassegna di chi dice:* CECCHI, *Acab.*, ediz. Le Monnier, vol. I, pag. 508.

maturghi francesi [1] ed inglesi. Nè cotesto pubblico era un ritrovo di ladri e di donne di mal affare, [2] nè dovea immischiarsene il Bargello; [3] ma un uditorio devoto e curioso, al quale bastava la semplice raccomandazione preliminare del silenzio, e si quetava appena gli attori cominciavano. Un'attenzione sempre uguale e rispettosa li seguiva per tutto il corso dell'azione, in fine alla quale non era vana formula d'uso ringraziare della *grata audienzia*. [4] In Firenze, la Rappresentazione non era grossolano trattenimento dell'infima plebe, vòlto solo a temperarne gli istinti feroci e farle passare il tempo; era opera d'arte, alla quale coll'autore e cogli attori concorreva anche lo spettatore, che in essa rispettava non soltanto l'argomento sacro, ma anche quella invenzione ingegnosa, onde i fatti antichi e i caratteri storici rivivevano sulla scena.

Ma da questo punto del Prologo in poi il giovinetto del Dramma di Lorenzo si converte quasi in *corego* o *festajolo:*

« Or su, perch'i' m'aveggio — tu non vuoi,
Il dirò loro io poi; — e, se non s'usa,

[1] *A-on commencé, c'est pis qu'autan; l'un tousse, l'autre crache, l'autre pette, l'autre rit, l'autre gratte son c...; il n'est pas jusques à messieurs les pages et laquais qui n'y veulent mettre le nez; tantost faisant intervenir des gourmades reciproquées, maintenant à faire plouvoir des pierres par ceux qui n'en pouvent mais:* Des Laurier citato dal Du Méril, *Développem. de la Tragédie en France*, negli *Études d'Archéol. et d'Hist. littér.:* Paris, Franck, 1862, pag. 178. — Pel pubblico inglese vedi la vivace descrizione che ne fa, su memorie contemporanee, il Taine, *Histoire de la Littér. angl.:* Paris, Hachette, 1863, vol. I, pag. 121.

[2] *Adieu, bel Hostel de Bourgogne Où maint garnement de flou.... Et où tous ses suppost s'assemblant Yvres de bierre et de petun Pour faire un tapage importun:* Saint-Amant citato dal Du Méril, *Op. cit.*, ibid.

[3] Ad Angers nel 1486 si designarono tredici persone, fra le quali il luogotenente criminale, *pour fair faire silence:* Du Méril, *Op. cit.*, pag. 150. Sugli scandali delle platee di Parigi e sui provvedimenti di Polizia nel secolo XVI e XVII, vedi la Prefazione del bibliofilo Jacob al *Recueil de farces, sotties et moralités du XV siècle:* Paris, Delahays, 1859, pag. XVI, seg.

[4] *S. R*, vol. I, pag. 39.

E' s' amette ogni scusa — a putti e stolti.
Silenzio: ognun m' ascolti: — chi può segga;
E s' alcuno è che vegga — altri in disagio
Stringasi, e faciali agio, — e farà bene.
Quel che la calca il tiene — troppo stivato
Sarà savio aprovato — uscirsen fora.
Chè gli è impossibile ora — dar loco a tutti:
Le donne e gli altri putti — non sghignazino,
Non ciarlino o sbevazino — o non tossino
Sì forte, che non possino — gli altri udire.
Constantin pien d' ardire — ora udirete
Parlare, e lo vedrete — presto armarsi:
Poi visto gli altri farsi — a la difesa,
Pèntesi della impresa, — e s' adormenta.
La crocie gli apresenta — e la figura
L' Angel di Dio, e cura — il ponte adosso
Caggia a Massentio, mosso — a fargli oltraggio.
Poi Constantin, non saggio, — in far cristiani
Morir mette le mani: — onde lebroso
Diventa; e po' ch' ascoso — Silvestro era,
Il fa venir, chè spera — esser guerito
Da lui, onde esaldito — grazia rende
A Dio, e solo attende — sia cercata
La crocie, qual trovata, — è conosciuta
Perchè l' alma ha renduta — al corpo morto.
Or su, è tanto ho scorto — una gracchiuola;
Silenzio: corri, vola; — e' si vôl porre.
Non vedi tu ch' un corre — e non ritarda
E questa gente il guarda — e si rassetta? » [1]

All'*Abram e Agar* serve d' introduzione il dialogo di un padre e due figliuoli: *E prima è per Annunziazione un padre con due figlioli: uno cattivo chiamato Antonio, l' altro buono chiamato Benedetto.* Questa Frottola è un piccolo Dramma che s' incorpora nel Dramma principale, perchè non solo il padre conduce il figlio non buono alla Rappresentazione, per fargli vedere *cosa che sia tutta per lui,* ma alla fine Antonio gli si getta ai piedi, e paragonandosi ad Ismaele, riconosce che meriterebbe d'esser cacciato. A questi tre personaggi si mescolano anche un Festajolo che ai

[1] Cod. Magliab., VII, 374.

curiosi giovanetti dà notizia dello spettacolo, e un gobbo che è destinato a recitare nel dramma, e che arriva tutto affannato. Questa cornice della *Rappresentazione di Abramo ed Agar*[1] è cosa saporitissima, tutta piena di vivezza e di verità, e piacque tanto, che fu stampata anche a parte,[2] e il popolo durò lungo tempo a leggerla e a cantarla.[3] Sullo stesso stampo è anche condotta la citata Frottola posta in capo al *Miracolo della Maddalena*,[4] dove i due giovanetti, Marco devoto e Tommaso dissoluto, interloquiscono non solo in principio e in fine, ma anche nel mezzo, come il Coro greco, manifestando i sentimenti in loro prodotti dall'azione che veggono.

Particolar carattere hanno le Frottole che precedono alcune di quelle Rappresentazioni, che diremmo proprie ai conventi femminili. Veggasi, ad esempio, quella che precede la *Santa Teodora*.[5] È un grazioso quadro delle piccole guerricciole, delle gare puerili, delle convenienze teatrali di coteste santerelle di monastero. Le monache, intanto che il pubblico sta *in sala* aspettando il cominciare dello spettacolo, sopra una scena che si deve intendere altra da quella innanzi alla sala stessa, si bisticciano fra loro per le parti che hanno a fare, pei vestiti che hanno a mettersi: sembra a ciascuna che le altre siensi tolte per sè

Le catene d'oro,
Le collane e gli anelli,
E' cuffioni, e' cappelli,

lasciando alle compagne soltanto cenci e stracci: finchè l'autorità di qualche più savia compagna rimette l'ordine e la pace in quel piccolo mondo monastico, sconvolto da vanaglorie profane. Simile a questo dialogo è un altro intitolato: *Frottola di tre Suore*,[6] che sta da sè e può adat-

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 2.
[2] Batines, *Bibliografia*, pag. 84.
[3] Palermo, *Op. cit.*, pag. 485.
[4] *S. R.*, vol. I, pag. 392.
[5] *S. R.*, vol. II, pag. 324.
[6] Stampato nel giornale *L'Etruria* del 1852, II, 174.

tarsi a varie Rappresentazioni, per lietamente intrattenere il pubblico, mentre si allestisce la festa. Viene prima suor Giuditta sbuffando:

Uh, i' non posso più
Tanta stracca mi sento!
E' gli è un giramento
A vestir tanta gente:
I' sono impazïente,
E lor son fastidiose.

Quando ha finito di spassionarsi e si rallegra che

Ora può cominciarsi,
Chè son tutte vestite,

passa suor Maria, tutta stizzita, perchè non le è stata assegnata una parte nella Commedia. Finge essa di non saper nulla dello spettacolo, nè conoscere che cosa si dia in quella sera:

Vo' sapete ch' i' soglio
Darmi pochi pensieri,
E ch' i' sto volentieri
Da me soletta in cella.

Suor Giuditta le risponde che voleva darsi il *Re Superbo*, ma poi si sono risolute pel *Sant' Alesso:*

E' gli è pure a quest' usci
Le polize attaccate. —
Non l' avevo guardate,

risponde l' altra sprezzantemente. Le parti sono così distribuite: Suor Maddalena fa la parte principale, ed è

suto una pena
A fargli tòrre i versi:
Di poi la gli avea persi,
Riscriver bisognèe.

Suor Giuditta fa da padre di Sant'Alesso, suor Angiola da madre, suor Massimilla da papa: e la sposa è suor

Umiltà bella. Entra intanto in scena suor Orsola a dire che le attrici

Le non voglian più fare
La commedia d'adesso.

Si leva presto presto la scala che doveva in quella figurare, come giaciglio del protagonista: si rifanno altre *polizze* da appiccar agli usci per notizia degl'intervenuti, e dopo, *segue quel che ha a essere:* vale a dire, che questa Frottola è buona per ogni Rappresentazione. [1]

All'*Annunziazione* corrisponde la *Licenza* che cantasi in fine, e che è generalmente posta in bocca del medesimo personaggio che ha fatto la prima, cioè dell'Angelo, senza che tuttavia manchino casi, nei quali o difetta del tutto, o l'uditore vien congedato da altro attore, che abbia avuto parte importante nell'azione. Così nella *Regina Ester,* [2] quegli che dà la Licenza è Mardocheo; nella *Disputa al Tempio,* [3] Maria; nel *Costantino,* [4] lo stesso Imperatore; nel *Sant'Onofrio,* [5] San Panunzio; nella *Sant'Orsola,* [6] la protagonista; nella *Stella,* [7] il padre della eroina; il regal sposo nella *Rosana,* [8] e così in altre. Nella *Rappresentazione del Figliuol prodigo,* [9] come quella che dal Castellani era essenzialmente destinata ad ammaestramento della gioventù, esce in fine *un giovinetto con la lira, e dice la moralità della parabola.*

È chiaro a che serva la Licenza; con essa si annunzia

[1] Parecchie Frottole da servire di Prologo o di Epilogo a Rappresentazioni monastiche trovansi nel Cod. Magliab., VII, 80. Vi è, fra l'altre, una *Frottola di certi giovani che vanno a una Compagnia a veder fare una commedia;* una *Frottola di due contadini, Beco e Nanni*, ec.

[2] *S. R.*, vol. I, pag. 166.
[3] *S. R.*, vol. I, pag. 240.
[4] *S. R.*, vol. II, pag. 234.
[5] *S. R.*, vol. II, pag. 407.
[6] *S. R.*, vol. II, pag. 444.
[7] *S. R.*, vol. III, pag. 358.
[8] *S. R.*, vol. III, pag. 444.
[9] *S. R.*, vol. I, pag. 386.

il compimento della festa, si ringrazia l'uditorio della benigna accoglienza, si scusano le imperfezioni dello spettacolo, e si promette di far meglio, invitando spesso a qualche altro esperimento, che il più delle volte è promesso per l'anno futuro. Onde nel *San Giovanni Decollato:*

Iddio vi scampi dagli eterni danni,
A voi grazia conceda senz' affanno:
Noi vi ristoreremo quest' altr' anno.

E identicamente nel *Vitel sagginato*, che è una forma del *Figliuol prodigo:*

Noi vi ristoreremo quest' altr' anno;

e più breve nell'*Abram e Agar:* [1]

A Dio, e ristorarvi.

Formula che si ritrova anche presso i comici, come nell'*Ammalata* del Cecchi:

Spettatori, se
Sete stati a disagio, perdonateci:
A ristorarvi un' altra volta; [2]

e nello *Sviato* dello stesso Autore:

E se Dio ci concederà vita, noi
Vi promettiam di ristorarvi; [3]

e nei *Lucidi* del Firenzuola: *Addio, a ristorarvi un' altra volta:* ma che non vuol dir punto, come opinò il Palermo, che dagl' intervenuti si usasse « terminata la festa, dare una qualche cena o ristoro ai rappresentanti »; [4] chè, se fosse, sarebbe una canzonatura il prometterla per l'anno venturo; senza che, la formola è in bocca agli attori. Il ristoro è posto nel maggior piacere che gli uditori avranno in altra occasione.

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 39.
[2] *Ediz. cit.*, vol. II, pag. 479.
[3] *Ediz. cit.*, vol. II, pag. 396.
[4] *Op. cit.*, pag. 387, 395.

Nella Licenza si spuntavano le armi alla critica malevola, confessando gli errori in che si fosse caduti, come nell'*Abram e Agar:*[1]

S' è fatto qualche errore
Com' è nel fare usanza,
Non di poca importanza,
E massime ne' versi.
Nè sì buoni nè tersi
Come si potre' fargli,
Ed anche nel cantargli
Qualcuno inavvertente:
Ma universalmente
È stato da laudare.

Non altrimenti troviamo nel Teatro spagnuolo:

Perdonad las faltas nuestras....
Perdon de sus muchos yerros.[2]

Qualche volta non agli spettatori, ma si chiedeva indulgenza a quella stessa divinità, al cui onore eran indiritte le fatiche dei recitanti; onde nel *Salomone:*

E se fussi commessa alcuna cosa,
La quale ad imputar fussi d' errore,
Preghiam la Majestà sua gloriosa
Come benigno e sommo Redentore
Che ci perdoni;

e nell'*Abele e Caino:*

E se fusse commessa alcuna cosa,
Mancata per errore o per difetto,
A Dio perdon chiegiam.

Ma non poche volte alla Licenza è sostituito addirittura, e più spesso soggiunto, qualche canto ecclesiastico o popolare. Termina il *Costantino*[3] col *Te Deum,* e così pure l'*Esempio di San Bernardo,* ove è intonato da

[1] *S. R.,* vol. I, pag. 38.
[2] Ticknor, *Op. cit.,* vol. III, pag. 110.
[3] *S. R.,* vol. II, pag. 234.

tutti quelli che hanno fatto questa Rappresentazione;[1] ma le più finiscono con una Lauda divota, come la *Santa Dorotea*, la *Santa Agnese*, la *Santa Agata*, la *Santa Eufrosina*, il *Mosè*, la *Purificazione*,[2] la *Resurrezione*,[3] il *Miracolo della Maddalena*,[4] la *Santa Eufrasia*,[5] i *Sette Dormienti*,[6] l'*Agnolo Ebreo*,[7] e per farla breve, la maggior parte. Era questo quasi il suggello finale che allo spettacolo confermava il suo carattere divoto, e ribadiva il concetto che il sollazzo non era lecito se non accompagnato da sensi di pietà.

A queste Laudi spesso si aggiungono atti di devozione, confacenti al soggetto. Nei *Sette Dormienti* la Lauda è cantata andando a processione il Vescovo, il Prefetto e l'Imperatore; il *San Lorenzo* finisce col solenne accompagnamento funebre del Martire. Invece le Rappresentazioni che non trattano di passioni e di martirj, si compiono in altra forma. Il *San Venanzio* del Castellani finisce con un trionfo romano: *E' Romani escono dal castello col carro trionfale, e con le spoglie e con le trombe*, e dopo che quello che è sul carro trionfale dice un' ultima stanza inculcando l'amor di Dio, *partonsi con suoni e trombe, e vanno a Roma.* Nel *Re Superbo* tanta è la gioja del convertito peccatore, ch'egli stesso intima una danza finale:

Su, servi, per poter il ciel godere
Trovate e' suoni, e si balli una danza;
E fuggiam l'ozio ch'è pessimo male:
Pigliam piacere or qui spirituale.[8]

Ugual conclusione è nella *Stella:* l'allegrezza del Re per aver trovata la figlia è siffatta, ch'ei vuole che

Ognuno in festa sia ed in danzare:
Su, suonator, cominciate a suonare;[9]

[1] Cod. Riccard., 2816.
[2] *S. R.*, vol. I, pag. 221.
[3] *S. R.*, vol. I, pag. 355.
[4] *S. R.*, vol. I, pag. 424.
[5] *S. R.*, vol. II, pag. 321.
[6] *S. R.*, vol. II, pag. 378.
[7] *S. R.*, vol. III, pag. 497.
[8] *S. R.*, vol. III, pag. 198.
[9] *S. R.*, vol. III, pag. 359.

e similmente nella *Rosana:*[1]

Or suoniamo e balliamo e facciam festa.

Piacere spirituale chiama l'autore del *Re Superbo* questi umani diletti, che la natura del luogo e la qualità dell'occasione purificava; nè balli di tal fatta dovevano parer nuovi o strani in Firenze, che ai tempi del Savonarola aveva visto le sacre danze dei Piagnoni in Piazza San Marco.

XXII.

Metro e Canto delle Rappresentazioni.

Come ogni altra forma della più schietta letteratura popolare, la Rappresentazione è in poesia: nè si sarebbe certo neppur concepito che avesse potuto essere d'altra maniera. La dicitura prosaica del Dramma poteva essere pensata e messa in opera soltanto da letterati; laddove presso il popolo non sarebbesi mai capito che potesse separarsi il concetto drammatico, naturalmente poetico, dalla corrispondente veste poetica.

Il metro quasi costante, e potrebbe dirsi proprio, della Rappresentazione toscana è l'ottava rima: metro che, per quanto nobilitato dall'arte e sempre da questa usato nell'epica più sublime, era nato fra il popolo, dal popolo perfezionato, e anche adesso è rimasto alla improvvisazione volgare. Nell'Umbria invece abbiamo già visto come la sacra Drammaturgia si giovasse della strofa ottonaria propria alla lirica plebea, e della strofa mista di endecasillabi e settenarj, che la Ballata prese per sua; ma vedemmo anche che ben presto se ne scostò, come ne porgono esempio le *Devozioni*, per adottare invece il metro della poesia narrativa, colla quale il genere drammatico aveva più con-

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 414.

nessione che non colla lirica. Via via, dunque, che il sacro componimento si andò dilungando dalla primitiva ispirazione e dalla sua originaria parentela colla Lauda, e tentò sempre più di assumere indole oggettiva, impersonale, indipendente, sempre più sentì ancora che meglio gli si affaceva quella versificazione, onde già la narrativa popolare faceva uso ne' cantari di argomento eroico o religioso. Nè vi era scelta possibile, e ormai forse era esausta la vena dell'invenzione ritmica. La terzina, dopo l'esempio dantesco, doveva parer riserbata ai tèmi più gravi e nobili; il verso sciolto, se pur era già inventato, [1] al popolo che ama il solletico della rima non doveva garbare, e anche dai poeti dell'arte fu messo in opera assai tardi. L'ottonario con la strofa smozzicata degli ultimi due versi, e ridotta a due sole alternazioni di rima, restò all'umile *Maggio* campagnuolo: ma la Rappresentazione cittadinesca e semiletterata usurpò l'ottava rima in versi endecasillabi, e vi si tenne quasi sempre fedele.

Le eccezioni che si possono fare a questa norma generale sono sì poche, che appena merita farne menzione, e certo si debbono a poeti nè di condizione nè d'intelletto popolari. L'*Aman*, già più volte citato, è un misto di tutte le forme di versificazione, ed è chiaro che in esso l'Autore anonimo volle far sfoggio della propria versatilità e dottrina: qualche pezzo in terza rima è qua e là nella *Dorotea*, ove alla foggia quattrocentista è intitolato *ternale* un lamento amoroso, in che si tratta del *freddo Arturo*, delle *sagitte* di Cupido, di Giove, di Leandro, di Perseo, d'Achille e di Dido: classiche e mitologiche reminiscenze, che svelano l'indole letteraria e pedantesca del poeta, il quale sa perfino incastrare nel sacro Dramma un sonetto colla coda; ed un sonetto è fatto per passatempo dal protagonista, nel *Sansone*. Con un *ternale* ha fine anche l'*Annunziazione* del Belcari, [2] anche lui poeta dotto: e simil-

[1] Alludo al *Mare amoroso*, attribuito a Brunetto Latini, circa il quale però non sono scevro di dubbj, così circa al tempo, come rispetto all'Autore.

[2] *S. R.*, vol. I, pag. 180.

mente la *Santa Teodora*,[1] che già supponemmo composizione monastica, e che se pur fosse del Pulci, certo egli avrebbe fatto ad istanza di monache: forse di quelle di Ripoli, che gli stamparono il *Morgante*. Nelle altre Rappresentazioni del miglior tempo e della più schietta indole popolaresca, il metro solito non cangia se non nelle Laudi intercalate o finali, o nelle Frottole che servono da Prologo, ove troviamo il ritmo consacrato dei settenarj a coppia. Ma è notevole che quando nel Dramma diasi luogo ad una predica, si usi quasi costantemente la terzina, come metro più confacente a soggetti morali e dottrinali; ond'è che Cristo nel *Miracolo della Maddalena*,[2] Origene nella *Rappresentazione di Santa Barbara*,[3] Timoteo in quella *di Costantino*,[4] predicano tutti quanti in terza rima.

Ma nelle Rappresentazioni di età posteriore e di uso monastico, veggiamo porsi da banda l'antico ed unico metro, e farsi Drammi polimetri, mischiando insieme Frottole, ottave e terzine, come nel *Don Benigno*, *Commedia di un giovinetto monaco, il quale aveva tentazione di uscir dalla religione, a cui Gesù Cristo gli apparve, et fecelo ritornare;*[5] o Frottole e ottave, come nella *Commedia di un prete e di un ladrone che si convertì per la virtù del nome di Gesù.*[6] Qualche volta l'intera Rappresentazione fu condotta sul metro proprio della *Frottola*, come in una di *San Francesco*, che porta la data del 1527,[7] o in terza rima, come una *Rappresentazione di San Giovacchino e Sant'Anna*, che anche dalla divisione in atti mostra essere del secolo XVI inoltrato.[8] Se ne ha anche qualcuna che va tutta sul metro della Ballata, come alcune Laudi umbre; e se tale è, forse per solo fastidio dell'ottava rima e amor di novità, una

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 346.
[2] *S. R.*, vol. I, pag. 397.
[3] *S. R.*, vol. II, pag. 81.
[4] *S. R.*, vol. II, pag. 195.
[5] Cod. Riccard., 2546; Cod. Magliab., VII, 973.
[6] Cod. Riccard., 2546.
[7] Cod. Riccard., 2900.
[8] Cod. Magliab. Strozz., 1228 (II, VII, 8).

Rappresentazione inedita e di età tarda di *San Bartolommeo*,[1] un' altra invece sulla *Adorazione de' Magi* si direbbe antichissima, o almeno composta sullo schema umbro tradizionalmente conservato per tale argomento.[2] Si provarono, così, varie forme per uscir dal vecchio, finchè il Cecchi non introdusse anche per questa sorta di componimenti drammatici il verso sciolto, ond' ebbe quasi a vantarsi nel Prologo dell' *Acab*,

Che se l' Istoria è antica, la maniera
Sarà moderna; chè chi l' ha composta
Gli ha tolto via quel non so che di vecchio,
Per dir così, che dava lor la rima,
Perchè e' l' ha fatta in versi sciolti.[3]

Il solo passo che si lasciò compiere ai Drammaturghi del secolo XVII,[4] fu di adoperare, e non ne abusarono, l'orazione soluta:[5] che dovette parere un avvilire di soverchio coll' umiltà della prosa i soggetti consacrati dalla religione e dalla poesia.

Non disgiunge mai il popolo, nel suo pensiero e nelle consuetudini, la poesia dal canto; ond' è che la Rappresentazione era cantata, e tanto più nei primi tempi, quando

[1] Cod. Magliab., VII, 488, F. 3, Camald.

[2] Cod. Riccard., 2893, Inc.: *O devote persone Per carità tutte vi vo' pregare Che senza far tenzone Con gran silenzio dobbiate stare.* Indi viene il primo Re: *Tutto meravigliato*, ec. Il 2°: *Io mi sono partito.* Il 3°: *Questo mirabil segno*, ec. Citiamo questi principj per agevolare i riscontri in qualche antica raccolta di Laudi liriche o drammatiche.

[3] *Ediz. cit.*, vol. I, pag. 504.

[4] Non faccia caso vedere in prosa l'*Acqua vino* stampata dal Dello Russo fra le *Commedie inedite* del Cecchi: Napoli, Ferrante, 1869: perchè il buon uomo, specie variata di Mr. Jourdain, non si accorse che aveva per le mani un componimento in versi.

[5] Il Lasca invece disapprova in un suo componimento il far Commedie in versi: *E se poesia mai sotto le stelle Si debbe in prosa in questa lingua fare, È dessa veramente la Commedia, Che troppo in versi altrui rincresce e tedia.... Infino a oggi non s' è recitata Commedia in versi mai che sia piaciuta.... E da qui innanzi vedrem rimanersi Solo a' pedanti il far Commedie in versi; Rime*, ediz. Moücke, vol. II, pag. 131.

più viva era la memoria dell' origine sua dalle cerimonie ecclesiastiche e dalle Laudi. Ma nell' età del maggior incremento è da ritenere che fosse in alcune parti semplicemente declamata, in altre cantata; e se dobbiamo credere a Vincenzo Borghini, tal mutamento avvenne ai principj del secolo decimosesto. « La festa (ei dice) facevano in canto; che per un pezzo parve una bella cosa.... Il primo, mi vo' ricordare, che togliessi via il canto fu l'Araldo,[1] in quello che tutti i fanciulli del mio tempo sapevano a mente *Anton chi chiama*, benchè la festa, come la chiamavano, fu pur recitata in canto, ma quel principio solo fu recitato a parole, che parve nel principio cosa strana; però fu gustata a poco a poco, e messa in uso. Ed è cosa mirabile quanto quel modo di cantare si lasciasse in un tratto, che non se n'è veduta ne' nostri tempi alcuna, eccetto che una o due, che più per l'artificio e l'apparato che per la materia, alla venuta di qualche gran Principe si sono recitate, come quelle della Compagnia dell'Orciuolo e dell'Agnese ».[2] Ora se il Prologo dell'*Abram e Agar* accenna, come addietro notammo, ai tempi del Savonarola, bisognerebbe concludere col Borghini che tal novità dei pezzi recitati, e non cantati, non risalga più addietro del Cinquecento. Ma a noi pare che qui non sia intieramente da fidarsi al dotto antiquario: chè altre Rappresentazioni più antiche troviamo noi, nelle quali non tutto andava sul canto. Così, ad esempio, nell' Annunziazione del *San Giovanni e Paolo* è scritto:

Senza tumulto sien le voci chete,
Massimamente poi quando si canta,[3]

e dalla didascalìa apparirebbe che solo una volta nel corso del Dramma si cantasse, e non più che per la durata di

[1] Il Palermo, *Op. cit.*, vol. II, pag. 485, argomenta che Giambattista Dell' Ottonajo, morto nel 1527, e l'Araldo sieno una stessa persona: e la cosa ci par probabile, perchè se nei tempi anteriori vi furono altri poeti conosciuti col nomignolo di *Araldo*, nessun altro ne conosciamo così denominato pei tempi posteriori al Frate.

[2] Dal Ms. Magliab., 10, 116, 44, recato dal Palermo, *loc. cit.*

[3] *S. R.*, vol. II, pag. 237.

una stanza:[1] che veramente sarebbe troppo poco, rispetto a quella raccomandazione. Debbesi, dunque, credere che già da più tempo si usasse certi pezzi cantare e certi altri recitare: ma poichè non sempre nelle stampe si trova indicato quando cangiavasi modo, così a noi non è dato conoscere certe consuetudini e convenzioni, che dovevano invece esser note appieno ai recitatori del tempo. Così, ad esempio, nella *Resurrezione di Cristo* si legge: *Giugne Cristo in forma di peregrino e dice senza canto a parole; e così seguiton a parole tredici stanze seguente;* dopo le quali invece si nota: *Luca dice cantando, e seguitasi tutto il resto in canto.*[2] Ora ognun vede che sarebbe molto difficile rinvenire le ragioni di tale diversità di profferenza. Così anche nel *Miracolo della Maddalena* la Frottola a dialogo va sempre, come quella dell' Araldo, *a parole,* salvo i versi ultimi, e come di conchiusione, che sono cantati:[3] evidentemente per ricongiungere insieme la parte declamata con quella da cantarsi. Nella *Santa Dorotea* sembrerebbe che tutto dovesse esser cantato, salvo il *ternale* che è *a parole,* come trovasi ingiunto anche nella *Santa Barbara,* per la predica di Origene.[4]

Tuttavia, quando leggiamo nel principio della *Santa Barbara* stessa:[5]

Reciterem con dolci voci e canti;

e in quello della *Resurrezione:*[6]

Questo Misterio glorïoso e santo
Vedrete recitar con dolce canto;

e nella *Santa Orsola:*[7]

Che d' Orsola clemente, onesta e pura,
Noi possiam recitar con dolce canto;

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 249.
[2] *S. R.*, vol. I, pag. 347-49.
[3] *S. R.*, vol. I, pag. 393, 403, 416, 423.
[4] *S. R.*, vol. II, pag. 81.
[5] *S. R.*, vol. II, pag. 72.
[6] *S. R.*, vol. I, pag. 330.
[7] *S. R.*, vol. II, pag. 413.

e nella *Stella:* [1]

Carità, fede, speranza ed amore
Conterrà tutto l'odïerno canto;

e così in altre assai, dobbiamo ragionevolmente conchiudere che nella massima parte delle Rappresentazioni il canto fosse forma originaria e consueta: la dicitura libera, eccezione.

Non tutto però andava sulla stessa intonazione. [2] Poichè è da credere che le Annunziazioni e le Licenze, non che le preghiere e invocazioni a Dio o ai Santi, che frequenti ricorrono nei sacri Drammi, fossero sempre cantate, è probabile anche che avessero una propria e speciale modulazione. Ritenevano la propria musica i pezzi liturgici, come ad esempio il *Tedeum,* [3] che per avventura avesse luogo in mezzo o in fine dello spettacolo; e così anche quelli della liturgia popolare, cioè le Laudi: delle quali ciascuna aveva un'aria da sè, il più delle volte tolta a prestito da canzonette profane: [4] ond'è che la Lauda della *Santa Mar-*

[1] *S. R.,* vol. III, pag. 319.

[2] La *Santa Agnese* provenzale si canta quasi tutta su diverse arie di canzoni sacre o profane, che sono indicate nelle *Didascalie,* e allora il metro ordinario cangia, secondo sono o albe o cobbole o planti, ec.

[3] *Puossi cantare il Teddeo: Miracolo del Monaco,* in PALERMO, *Op. cit.,* pag. 351.

[4] Dell'usurpare che le poesie sacre facevano della lor musica alle poesie profane, ho dato saggio in un articolo sulla *Poesia popolare italiana,* nella *Rivista di Firenze,* Anno 1858, fasc. IV, pag. 123, e in altro sulla *Poesia popolare fiorentina del secolo XV,* nella *Rivista Contemporanea,* Anno 1862, fasc. XXX, pag. 387, recando varj principj di canzoni popolari profane posti come indicazione musicale in fronte a Laudi spirituali: il che fu poi avvertito anche dal SETTEMBRINI, *Storia della Letter. ital.:* Napoli, 1866, vol. I, pag. 309. Vedi in proposito la Tavola posta dal GALLETTI, pag. LVI, in fondo alla sua raccolta di *Laudi spirituali antiche:* Firenze, 1864. Dai libri a stampa e dai codici potrebbe trarsi ricca mèsse di principj di canzoni pòpolari smarrite, che in parte potrebbero ancor rinvenirsi, delle quali talune sarebbero anche d'importanza storica, come quella accennata nel Cod. Magliab., VIII, 367: *Chi vedesse il conte Carmignola Cavalcar per lo Bresciano.*

gherita[1] si avverte doversi cantare come le *vaghe montanine* del Sacchetti.[2] Altra musica profana vòlta al sacro è quella che troviamo accennata nel *Miracolo del Monaco*, ove la didascalìa annota: *Dice così cantando come e' Rispetti*; chè Rispetti e Strambotti[3] avevano, come al dì d'oggi, una o due modulazioni costanti. Certi pezzi poi è chiaro che si allontanavano dalla nota musicale predominante in tutta la Rappresentazione: tale sarebbe nella *Santa Agnese* il *bel canto* che dovevasi fare intorno all'ara di Vesta, e l'altro *bel canto*, col quale si conchiudeva l'*Abramo ed Agar*.[4] Di tal sorta doveva anche essere quello di una vergine ebrea in *su la lira* che trovasi nel *San Tomaso*.[5] Ma altri pezzi poetici, oltre i su notati, dovevano avere un canto proprio, come i bandi, dei quali nessuna Rappresentazione manca, dacchè nel *San Giorgio* trovasi: *Sonato, canta a bandire*. Pare evidente, dunque, che dovesse esservi una modulazione speciale alle stanze gridate dai banditori. Ma men chiaro è, sebbene debba anche qui vedersi una foggia particolare di canto, che cosa voglia dire quel che leggiamo di Pilato nella *Resurrezione: Risponde cantando alla imperiale;*[6] più intelligibile invece riesce la didascalìa dell'*Abramo ed Isac: Abramo tutto lieto dice questa stanza a ballo,*[7] cioè sull'aria delle Ballate di mètro endecasillabo.

Trovansi anche canti a due e a tre voci, come nel *San Tommaso*, nel *Saul*, e altrove; e canti all'unisono di più persone, specialmente d'invocazione o preghiera.[8] E parecchie volte le voci dovevano essere accompagnate dagli strumenti, come espressamente è detto per una canzonetta

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 129.

[2] Palermo, *Op. cit.*, pag. 346. Anche la *Lauda* di Francesco d'Albizo (ediz. Galletti, pag. 55) cantavasi « come gli strambotti o vero rispetti, » e così altre.

[3] Nella stessa Rappresentazione leggesi: *Cantino qualche strambotto:* Palermo, *Op. cit.*, pag. 355.

[4] *S. R.*, vol. I, pag. 36.

[5] *S. R.*, vol. I, pag. 433.

[6] *S. R.*, vol. I, pag. 331.

[7] *S. R.*, vol. I, pag. 54.

[8] Ad esempio: *S. R.*, vol. I, pag. 237.

sopra suoni gentili nel *Costantino*,[1] e per due stanze cantate da ballerini nella *Conversione della Maddalena*.[2] Un violino, una viola, un liuto servivano al recitante per prendere la perfetta intonazione, e per mantenerla giusta e continuata tutto il tempo che durava la sua parte. E che gli strumenti musicali non mancassero alla Rappresentazione, si rileva da più luoghi. Certamente si preludeva per tal modo allo spettacolo, appunto come usavasi nell'antichità:[3] e valgano a provarlo le ultime parole del Festajolo nel Prologo dell'*Abramo ed Agar: Orsù, date ne' suoni;*[4] e che alcune altre Rappresentazioni avessero termine colla musica, lo dicono le già citate parole finali della *Stella*[5] e della *Rosana*.[6] Senza dubbio poi la musica era necessaria agl'intermezzi, quando questi dal Teatro profano s'introdussero anche nel sacro; onde nella *Santa Uliva* è raccomandato che ad ogni principio e fine degl'intermezzi debbano *i deputati al suono suonare alquanto prima*.[7] Di quelli della *Esaltazione* del Cecchi sappiamo che fu compositore della musica Luca Bati, *uomo in quell'arte molto eccellente;*[8] ma di queste oziose inframmesse nate cogli Spettacoli cortigianeschi[9] la Rappresentazione non si giovò se non presso alla sua ultima decadenza. Notisi poi che, rifugiatasi ne' monasteri, la Rappresentazione, anche non spogliandosi della rima e del verso, rinunziò alla musica, onde l'*Esemplo di Santa Caterina di Colonia cavato da Vincenzo storiale* è detto *da recitare in verbis*, e più esplicitamente la *Rappresentazione di Santa Matilda di Scozia: Recitasi in verbis senza canto*.[10]

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 200.
[2] *S. R.*, vol. I, pag. 263.
[3] Du Méril, *Hist. de la Comédie:* Paris, Didier, 1864, vol. I, pag. 308.
[4] *S. R.*, vol. I, pag. 13.
[5] *S. R.*, vol. III, pag. 359.
[6] *S. R.*, vol. III, pag. 414.
[7] *S. R.*, vol. III, pag. 290, 307.
[8] *S. R.*, vol. III, pag. 125.
[9] Nel *Sacrificio* del Beccari, nell'*Aretusa* del Lollio, nello *Sfortunato* dell'Argenti, tutti Spettacoli ferraresi, fece la musica Alfonso Della Viola: vedi Quadrio, vol. V, pag. 452.
[10] Cod. Riccard., 2931.

Ma quel che fosse il canto ordinario e normale della antica Rappresentazione, non ci è dato affermare. Ben può dirsi soltanto che dovesse avere qualche rassomiglianza col canto fermo, e ciò dovremmo congetturare anche ripensando il carattere divoto e l'origine prima dello spettacolo. Del resto, anche i pezzi speciali dovevano aver la stessa indole, come si rileva dalle didascalie del *Sansone: Fanno sagrificio, e cantano un inno figurato.... Suonasi e ballasi: non stare' male un canto figurato.* Anche ciò che dice il Vasari parlando della rinnovazione delle vecchie Feste fiorentine, fatta per onoranza della granduchessa Giovanna, che cioè i Profeti e le Sibille cantavano con *quel modo semplice e antico,*[1] ci riconduce alle fogge proprie del Canto gregoriano. Certo è da dolere che il Cionacci in certi suoi appunti conservati nella Magliabechiana,[2] e donde in parte trasse le *Osservazioni* preposte alle rime di Lorenzo, dica: « Il canto delle antiche Rappresentazioni è il seguente, messo in nota per maggior intelligenza di esso, dal signor Matteo Coferati, sacerdote fiorentino e gran maestro di canto fermo, avendo fatta questa fatica a mia istanza », e poi o si sia dimenticato di aggiungere quella trascrizione musicale, o una mano rapace di là l'abbia tolta. Ma forse a qualche erudito cultore della storia della musica non riuscirà impossibile ritrovare esempj anche di quella delle Rappresentazioni: la quale, come al dì d'oggi i pezzi d'opera, non cantavasi soltanto nel giorno e nel luogo dello spettacolo, ma ripetevasi anche fuori e per onesto passatempo: onde il Bargagli, novellatore senese, ci racconta di tal giovinetta baldanzosa e procace, che non stava « serrata tutta sola in camera, nella maniera che far si vede di molte pulzelle sue uguali, per occuparsi o doversi spassare intorno agli orticelli solamente, ed a'testi delle viuole od alle gabbie degli augellini, ovvero in darsi a vestir bambocci, ed imparar l'aria delle Rappresentazioni ».[3] Le fanciulle, adunque, educate all'antica e alla casalinga, rallegravan la loro soli-

[1] *Ediz. cit.*, vol. XIII, pag. 343.
[2] Ms. Magliab., VIII, 9.
[3] *Novelle:* Siena, Gati, 1873, pag. 183.

tudine semi-monastica colle arie tradizionali dei devoti Spettacoli, ai quali erano state condotte dalla madre prudente o dalla benevol comare, quando la clausura di qualche convento si apriva ad uno spasso teatrale.

XXIII.

Attori, Compagnie, Spettatori, Luoghi, Giorni, Ore, Durata e Modo di recitare le Sacre Rappresentazioni.

Giovinetti di tenera età, e non uomini fatti, erano gli attori delle Rappresentazioni, che con proprio vocabolo, assai conveniente a un dramma che andava in sul canto, erano detti *voci*,[1] e venivano posti sotto la suprema direzione di un *Festajolo*. Che ciò fosse, appare da esplicite dichiarazioni, delle quali non è penuria. Abbiamo già visto quanto si dice nell' Annunziazione del *San Giovanni e Paulo:*[2]

e siam pur giovanetti;
Però scusate e' nostri teneri anni
S' e' versi non son buoni ovver ben detti,
Nè sanno de' signor vestire i panni,
O vecchi, o donne esprimer fanciulletti;
Puramente faremo e con amore:
Sopportate l' età di qualche errore.

Similmente nel *Lazaro povero e Lazaro ricco:*

E noi che ci sïamo esercitati
Questo Vangelo a poter dimostrare,
Giovani siamo, a questo poco usati,
Il perchè a noi dovete perdonare.

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 10.
[2] *S. R.*, vol. II, pag. 238.

E nel *Cleofas e Luca:*

E se anche vi molesta,
Di chi recita il dire
Col rozzo proferire
Le parole e gli accenti,
Deh! state pazïenti,
Perchè siam giovanetti.

E, finalmente, nel *Samaritano* del Cecchi:

Resta sol che scusiate quei che recitano,
Chè sendo fanciulletti fanno tutto
Per imparare, acciò ch' un' altra volta
E' vi riescan meglio, chè bisogna
Esser prima discepol che maestro.

Anzi, sul principio, giovinetti furono anche gli attori delle Commedie profane, come si vede dalla lettera del Castiglione sulla rappresentazione urbinate della *Calandra:* « Io non dico.... nè come una delle commedie fosse composta da un fanciullo, recitata da fanciulli, che forse fecero vergogna alli provetti, e certissimo recitarono miracolosamente, e fu pur troppo nuova cosa vedere vecchiettini lunghi un palmo servare quella gravità, quelli gesti così severi, parasiti, e ciò che fece mai Menandro ». [1] E certo era meglio che dei giovani recitassero cose di spirito e di moralità, e che

Essendo in un luogo, ove si deve
Insegnar buon costumi ai giovanetti,
Facesser cose oneste e di misterio, [2]

anzichè rappresentare i laidumi, in che compiacevasi la Commedia profana. Ma quando sorsero veri attori e di provetta età, quando il lucchese Francesco, cui restò il cognome di Cherea dal personaggio dell'*Eunuco* terenziano, e i Ferraresi raccolti da Ercole, e poi il Ruzzante, il Calmo

[1] Anche i *Lucidi* del Firenzuola furono rappresentati da fanciulli, come si desume dalla Licenza: « Chi fa quel che sa, non è tenuto a far più; io vi ricordo che son fanciulli. »

[2] Cecchi, *Acab.*, ediz. cit., vol. I, pag. 502.

ed altri[1] cominciarono a recitar la commedia, nè mancarono donne, come la Polonia Zuccati e poi la Vincenza Armani[2] ed altre,[3] che facesser le parti prima affidate a sbar-

[1] Sugli attori del 500 vedi QUADRIO, vol. V, pag. 236, segg.

[2] Morì nel 1569, munita, dice il BARTOLI (*Notizie dei Comici ital.*: Padova, Conzatti, 1781, vol. I, pag. 53), degli ordini sacri. Veggasi in cotesto Autore la descrizione delle sue bellezze, delle virtù e degli omaggi, onde i contemporanei le furono larghi. Ai dì nostri abbiamo veduto farsi ogni sorta di pazzie per comiche o cantanti, ma non si arrivò ancora a quello che facevasi per l'Armani, perchè *al giungere ch'ella faceva in qualche città, si sparava l'artiglieria, e ciò non è favola.* Or togli su questa, secoletto miterino e dappoco! Di onoranze straordinarie fatte a comici e comiche del secolo XVI e XVII parla anche NICCOLÒ BARBIERI detto Beltrame, nella *Supplica:* Bologna, Monti, 1636, pag. 39-41.

[3] Il GARZONI, *Piazza universale di tutte le professioni del mondo:* Venezia, 1599, pag. 738, loda la graziosa Isabella (Andreini) *decoro della scena, ornamento de' teatri, spettacolo superbo non meno di virtù che di bellezza;* la Vicenza (Armani), che, *imitando la facondia ciceroniana, ha posto l'arte comica in concorrenza con l'oratoria, e parte con la beltà mirabile, parte con la grazia indicibile, ha eretto un amplissimo trionfo di sè stessa al mondo spettatore, facendosi divulgare per la più eccellente commediante della nostra etade;* la Lidia (Andreini) *gentile della patria mia, che con sì politi discorsi e con sì bella grazia lasciò in un mar di pene l'affannato core di quel poeta che le mandò quel sonetto che comincia:* Lidia mia, il dì che d'Adrian per sorte, ec.; non che quella *divina* Vittoria, *che fa metamorfosi di sè stessa in scena, quella bella maga d'amore che alletta i cori di mille amanti con le sue parole, quella dolce Sirena che ammalia con soavi incanti l'alme de' suoi divoti spettatori, e senza dubbio merita di esser posta come un compendio dell'arte, avendo i gesti proporzionati, i moti armonici e concordi, gli atti maestrevoli e grati, le parole affabili e dolci, i sospiri ladri e accorti, i risi saporiti e soavi, il portamento altiero e generoso, e in tutta la persona un perfetto decoro, qual spetta e s'appartiene a una perfetta commediante.* Si ricordano come celebri attrici del secolo XVI la Celia (Maria Malloni) dei *Confidenti* chiamata dal MARINI la quarta Grazia, la Prudenza veronese, la Franceschini (Silvia Roncagli) dei *Gelosi*, ec. Vedi QUADRIO, vol. V, pag. 240 e segg.; MAURICE SAND, *Masques et Bouffons, Comédie italienne:* Paris, Levy, 1862, vol. I, pag. 44, 46; vol. II, pag. 171, ec. Il GARZONI ci fa conoscere un uso curioso riguardante le prime attrici: che, cioè, *come entrano gl'istrioni in una città, subito col tamburo si fa sapere che i signori comici sono arrivati, andando la signora vestita da uomo con la spada in mano a far la rassegna.*

bati giovanetti, de' quali il più noto è l'Inghirami, allora naturalmente il confronto fra attori di professione e attori per esercizio e senza esperienza dovette anche per questo aspetto nuocere alle Rappresentazioni, e il favore del pubblico anche perciò volgersi dai sacri ai profani Spettacoli.

L'esempio dei giovani era seguito dalle giovinette dei conventi, fosser elle monache, o soltanto ivi poste *in serbanza:* onde nella *Santa Teodora*[1] leggiamo in sul principio:

Se commettiamo errore o inavvertenzia
Fanciulle siam con poca esperïenzia;

e in fondo:[2]

Noi giovinette grazie vi rendiamo
Di vostra grata e quieta audïenza.

Nell'*Esemplo di San Bernardo* si vede chiaramente che erano le più giovani monacelle, o le educande, quelle cui era affidata la recitazione dello spasso spirituale:

E se ci presterete attenzïone
Perdonando agli error, madri dilette,
Ne sentirete gaudio e devozione,
Perchè l'età di queste giovinette
Patisce il sopportar di qualche errore.

E similmente nella *Storia di San Raimondo di Canturia:*

Per tale vi preghiam, madri dilette,
Che in silenzio vi piaccia ascoltare;
E se a queste nostre giovanette
Qualche lecito spasso si concede,
Si fa perchè diventin più perfette:
Se non facessi ben quanto richiede
Questo collegio degno e eccellente,
Venia per Dio vi si domanda e chiede.[3]

I fanciulli erano raccolti in Compagnie, non comiche, ma di pietà e devozione: e queste puerili congreghe, che

[1] *S. R*, vol. II, pag. 329.
[2] *S. R.*, vol. II, pag. 347.
[3] Cod. Riccard., 2931.

nelle processioni solenni eseguivano le Rappresentazioni figurate con « suoni e strumenti d'ogni ragione e canti meravigliosi », [1] facevano anche le Rappresentazioni recitate, che in Roma alla Compagnia del Gonfalone, in Modena vedemmo affidate a quella di San Pietro Martire. Molte erano in Firenze siffatte Compagnie, e secondo il *Saul* del Cecchi erano *scuole*

Già ordinate dal Reverendissimo
Arcivescovo nostro Antonin Santo,
Per istruire giovinetti nelli
Principj della pietà cristiana. [2]

Fra le tante citeremo la Compagnia di San Francesco, quella di San Bastiano o *del Freccione*, di Sant'Jacopo o *del Nicchio*, di Sant'Alberto, di San Niccolò o *del Ceppo*, della Purificazione o *di San Marco*, [3] dell'Arcangelo Raffaele, detta anche *della Scala*, dell'Agnesa, dell'Orciuolo, del Pippione, di San Giorgio, della Cicilia, di San Giovanni Evangelista o *dell'Aquila*, ed altre assai. [4] Prendevano, dunque, nome da un Santo o da una Chiesa, e soprannome dall'insegna del proprio gonfalone, ed uno dei loro principali esercizj era la Recitazione sacra, finchè accosto a loro sorsero altre Compagnie di giovani volenterosi, amatori soltanto, come i *Fantastichi*, della Commedia profana, [5] i quali fini-

[1] Goro Dati, *Op. cit.*, pag. 85.

[2] Cod. Magliab., VII, 133.

[3] A questa è diretto un sonetto del Lasca, *Rime*, I, pag. 67. Per essa fu composta la *Serpe* del Cecchi.

[4] Dal trovare in principio del *Re Superbo: A laude e gloria sia del buon Gesù E di San Bernardin predicatore* (*S. R.*, vol. III, pag. 177), argomenta il Cionacci (Ms. cit. Magliab.) che questa Rappresentazione dovesse esser fatta dalla Compagnia di Santa Caterina, detta *il Bernardino*, posta in Pinti al Canto di Monteloro.

[5] La *Gelosia* del Lasca fu rappresentata (come dice il *Prologo alle donne*) *da una compagnia di giovani nobili e costumati, quasi tutti o parenti o vostri amici, anzi innamorati tutti quanti della bellezza, dell'onestà, della leggiadrìa e della grazia, dei lodevoli costumi e virtuose maniere vostre*. Nel Prologo della *Strega* si dice che è fatta *da persone private, da una compagnia di giovani onorati e amatori delle virtù*. L'*Errore* del Gelli fu recitato dai *Fantastichi* ad una cena data loro da Ruberto Pandolfini.

rono anche, pel loro esempio, collo smuovere le devote Compagnie dalla esclusiva rappresentazione di azioni spirituali.

Poco sappiamo della *Compagnia di San Bastiano*, e il più sono memorie di recitazioni profane, come dell'*Ammalata*[1] del Cecchi, fatta nel 1556, e di altre dello stesso Autore; ma havvi pur ricordanza di una devota Processione, celebrata dal Lasca, dove fu visto

Un sommo e solo Dio in tre persone;

cosicchè le altre Compagnie sono, al dir del poeta,

cadute al fondo,
E sopra il ciel salito è San Bastiano;

mercè soprattutto dei due preposti

Ch' ognun di lor per più di cento vale:
Giulian merciajo e Simone speziale.

Ma il *Freccione* prometteva pel Carnevale spassi di altro genere:

E s' essi avesser luoco accomodato,
In questo Carnoval farian vedere
Una commedia, e un tale apparato
Ch' ognun n' avrebbe contento e piacere
E resteria Firenze consolato:
Ma n' avrian forse invidia e dispiacere
Quest' altre Compagnie, perchè 'l Freccione
Torrebbe loro ogni riputazione.
Hanno costoro un musico eccellente,
Il qual con grazia e così ben compone,
Che fa maravigliar tutta la gente,
Che sente suo mottetto o sua canzone:
Degli strion non si parla niente,
Chè in tutto il mondo non han paragone:
Commedie nuove e belle loro avanza:
Sol manca ch' e' non han capace stanza.[2]

[1] *Comm. ined.*, vol II, pag. 94. E *nello stesso luogo* furono recitate anche la *Dote* e la *Moglie*, pure del Cecchi.

[2] *Rime* del Lasca, ediz. Moücke, vol. II, pag. 434.

Della *Compagnia di Sant' Jacopo* parla pure il Lasca, lamentando che

Tutte le buone usanze son mancate
E le belle crëanze oggi fornite,
E infino agli Spagnoli hanno lasciate
Le feste lor sì belle e favorite;

ma da qui innanzi è da sperare che tutto andrà meglio, essendochè i Compagni *a soprastante eletto*

Han Pier fornajo, una gentil figura,
Del popol di Sant' Jacopo architetto. [1]

Della *Compagnia di Sant' Alberto* sappiamo che aveva sua stanza nel Carmine, e che esisteva ancora e recitava nel 1662, quando i suoi giovani rappresentarono il *Pianto di Ezechia*, tragicommedia di Alessandro Adimari. [2]

Per quella dell'*Arcangelo Raffaele* il Cecchi componeva alcuni *Atti recitabili* e *Farse spirituali:* e in un Codice Magliabechiano [3] troviamo una Commedia sacra « recitata dalli giovanetti della Fraternita dell'Arcangelo Raffaele nel refettorio dei Frati di San Francesco, l'anno 1574 ».

Le *Compagnie dell' Orciuolo, dell' Agnese* e *del Pippione* [4] sono mentovate dal Borghini, come quelle che avevano più pratica degli antichi modi di rappresentazione; dacchè la prima era solita incaricarsi dell' *Annunziazione* di San Felice in Piazza, e la seconda dell'*Ascensione* e dell'*Assunzione* che davansi nella chiesa del Carmine. [5]

[1] *Rime* del Lasca, ediz. Moücke, vol. II, pag. 168.

[2] Cod. Riccard., 2818.

[3] VII, 687. Anche la Farsa del *Samaritano,* pur del Cecchi, fu recitata da una Compagnia devota, come si rileva dal Prologo, ove è detto che contiene *cose nobili e cristiane E degne d'una santa Compagnia Com' è questa, ove siamo a recitarla.*

[4] Con tal nome designavansi i Laudesi di Madonna Santa Maria e dello Spirito Santo, dei quali la Magliabechiana possiede un bel Codice di Laudi con notazioni musicali, datato del 1338.

[5] Palermo, *Op. cit.*, vol. II, pag. 460. Il 6 dì agosto del 1345 ebbe la Compagnia dal Comune una sovvenzione per eseguire con magnificenza l'annuale Rappresentazione del Carmine: Passerini, *Sto-*

La *Compagnia di San Giorgio* aveva da fare la Rappresentazione annua del drago e di Santa Margherita, onde il Lasca le diceva:

Trovar mai non potete
Voi, Sangiorgin, più bella invenzïone,
Da poi che 'l drago avete
Ogni anno da mandare a pricissione.
Dunque, per che cagione
Scioccamente volete
Con altre invenzïon goffe e sgarbate,
Con musicaccie ladre e sgangherate
Allungar e guastar la pricissione?

E li consiglia, per loro meglio, a voler solo attendere

A far più spaventoso il vostro drago,
E più fiero e più vago
San Giorgio, e la Donzella
Trovar più che potete onesta e bella,
E vestito e adorno ognun di quella

ria degli Stabilimenti di beneficenza di Firenze: Firenze, Le Monnier, 1853, pag. 112. Nelle carte della Compagnia di Santa Agnese delle Laudi presso il Carmine, che si conservano nell'Archivio di Stato, trovansi alcune partite di spesa per la festa dell'*Ascensione: Anno 1425. A Masolino di.... dipintore.... per dipigniere la nuchola e metere d'azuro e d'oro fine, l. 2. s. 4. A lui deto.... per dipigniere gli Agnioli che girano de la nuchola, l. 4. s. 19. A Lionardo da rigo merciajo per fare a vite el ferro che sta fito drieto alla nuchola, l. 1. s. 10. A lui deto, per fare far fare el ferro de' lumi di sopra de la nuchola, l. 4. s. 10. A lui deto, per fare far fare e' luminegli di soto et da lato della nuchola, l. 4. s. 10. Ad Antonio di Bartolo.... per fogli per fare gli Agnioleti della nuchola, l. 3. — 1471. Per 4 paja di calze rosse per 4 fanciulli che andorono su per le chorde. — 1467. Per fare uno pianeto di bande di ferro da toppe per il ferro degli Agnioli di Paradiso che va loro da piedi, che vengono su per le funi, s. 16. Per due ochi di vetro legati in pionbo per pore al pianeto degli Agnioli del Paradiso che vengono su per le funi, s. 15. Per una girella di nòce per la lenza che tira gli Agnioli, s. 2. A uno fanciullo di Marignolle per più mazi di floralisi e altri fiori per fare grilande agli Agnioli di cielo, s. 2*, ec. Notizie comunicatemi dall'amico prof. Cesare Paoli.

Maniera, che conviensi riccamente,
E stievi ancora a mente
Che la lor compagnia
Bene a cavallo e ben guernita sia.[1]

La *Cicilia* era una congrega cittadina nel nome di San Lorenzo in Palco, che aveva anche il suo oratorio in campagna, e precisamente sui Colli Fiesolani, e più comunemente nomavasi da Santa Cecilia.[2] Molte cose per lei

[1] *Rime*, vol. I, pag. 202.

[2] Ad un'avventura della *Compagnia della Cicilia* si riferisce una composizione drammatica di Jacopo Del Bientina, araldo della magnifica Signoria di Firenze, che leggesi nel Cod. Magliab., VIII, 1186, ed è intitolata *L'Inganno*. Sembra che i Frati, che stavano vicini alla residenza della Compagnia, o presso i quali la Compagnia aveva la sua cappella, volessero impadronirsi di questa ad inganno, e su ciò volge tutto il componimento. L'*Inganno* viene in scena, e dice di essersi fatto frate *Qui in vicinanza, e poi che preso m'ebbero, Io cominciai a fare la mia usanza; E mostrai poi il bel luogo che gli avrebbero Se vi potevano carpir questa stanza, Perchè gli àrebbon poi per tutto detto D'aver fatto quel bene all'Osservanza*. Segue a scoprir l'ipocrita vita dei Frati. Ma i buoni, che pur ve n'è, han detto: *Che ci hanno quei della Cicilia fatto? Hanno in sul lor murato un oratorio Per ringraziare Iddio: ch'è pur ben fatto. E doverremmo dar loro adjutorio, E noi vogliam che sien perseguitati Solum per far più grande el refettorio. Quest'è quel che ne sentono e' buon frati, Ma gli altri ch'ànno la mestola in mano, Non possono pur patir che tu gli guati: Quest'è perch'io gli tengo per la mano*. Dopo di lui viene Santa Cecilia, accompagnata dalla Pace e dalla Carità, e dice fra l'altre: *Orsù, in buon'ora, in questo vostro ispasso Che voi pigliate nella casa mia Ogni vano operar da voi sia casso, E questo Inganno cacciatelo via;* concludendo: *Fate a onor di Dio questa muraglia, E cacciate da voi quest'empio Inganno*. La Carità, partendosi Santa Cicilia, disperata delibera di allogarsi *a lavar le scodelle con qualche donnicciuola;* la Pace di nascondersi in qualche grotta, *e fa d'esser chiamata aspetterommi*. Ultimo viene San Francesco a lamentare la corruzione del suo Ordine, *poverello Non più di roba, di che gli à dovizia, Ma povero di grazia e di cervello; Sviato dietro a mille vani errori Si è dal viver cristian fatto ribello*. Venuto a trovar la sua casa e la famiglia, *non vi ho vista la mia povertà, Che fu da me con tanta fede amata E lasciata pur lor per redità; La mia simplicità non v'ho trovata.... Alle scritture lor poi m'accostai, Leggi e rileggi, io vi trovai libelli E atti e protocolli di notai; E discorrendo varj scartabelli, Vidi in un che vi hanno mosso un piato, E solevi pur esser lor fratelli. S'i' guardo poi su quel che gli è fon-*

compose il Lasca: talune profane, come il *Canto de' Notaj*, quello dell'*Amor profano*, delle *Ninfe*, delle *Lavandaje*, de' *Lanzi cuochi*, de' *Pescatori*, [1] che pare si dicessero in occasioni di ritrovi e pranzi dei confratelli; ma perchè questi non sembrassero interamente diletti profani, erano mescolati qualche volta di cose sacre, come il *Capitolo cantato da un Angelo della Compagnia* in seguito all'*Amor profano*, e l'*Elegia recitata per un Romito l'anno 1540*, che probabilmente deve precedere il *Canto dei Notaj*. [2] Altre volte sono componimenti devoti, come un Canto di Donne sante *discese d' alto cielo*, detto nella Compagnia della Cicilia il giorno della Nunziata. [3]

Ma la Compagnia più rinomata pei sacri Spettacoli fu quella *del Vangelista*, che recitò il *San Giovanni e Paulo* del Magnifico, [4] e non dismise mai dappoi simili usanze. Abbiamo notizie della sua vita cominciando dal 2 luglio 1427, quando si approvarono i Capitoli di una scuola di giovinetti *noviter erecta in Ecclesia Sanctae Trinitatis Ingesuatorum posita Florentie in populo Sancti Laurentii*. Aveva il suo oratorio presso Porta Faenza in Via Guelfa, in quel tratto, al quale restò il nome di *Via del Vangelista*. La componevano, come tutte le altre, giovinetti di buoni costumi, e se ne era congedati a ventiquattro anni. Dal vedervi ascritti i figli di Lorenzo si direbbe che fosse protetta dai Medici; ma certo è che fu riformata dal Savonarola. Dall'Aquila che era sua impresa, avevano i giovinetti il nome di *Aquilini*, e se

dato, Veggo che e' si contende un mezo muro E vego che gli è intero a lor restato. Tanto ch' io non mi tenni ben sicuro E son venuto per parlar con voi, Perchè qualcun de' mia ci raffiguro.... E' soleva il mio gregge esser accetto Per tutto, e par che sia mezzo deluso: Ma di qua e di là viene el difetto. E segue con violenta diatriba contro i vizj del mondo, onde sono contaminati anche i Frati Minori, concludendo: *Un di voi litiganti invero ha 'l torto: Chi l' ha si mendi e l' altro paziente Stia*, ec.

[1] *Rime*, vol. II, pag. 108, 226-34.

[2] *Id.*, id., pag. 96, 108.

[3] *Id.*, id., pag. 226.

[4] *La Compagnia del nostro San Giovanni Fa questa festa*, ec.: *S. R.*, vol. II, pag. 238.

ne gloriavano, onde nel Prologo dell'*Esaltazione della Croce* sta scritto: [1]

Noi altri recitanti siamo giovani
Tutti Aquilin, bramosi di far cose
Onorate, e che dien soddisfazione.

Dagli Aquilini fu recitato l'*Abramo ed Agar*, come si vede dai versi del Prologo: [2]

Una festa non vista
Mai più, il Vangelista [3]
Vi fa e rappresenta.

Nell' ultima pagina della *Rappresentazione di Santa Cecilia*, che stimasi stampata in sullo scorcio del Quattrocento, troviamo: *Recitata per la Compagnia del Vangelista.* Nel 1559 dava la *Morte del Re Acab* del Cecchi, riprendendo gli esercizj drammatici intermessi per lungo tempo: *Essendo stata già per molti anni in riposo;* [4] nel 1569 la *Coronazione di Saul*, pur dello stesso Autore, a dì 27 di aprile, alla presenza de' Granduchi toscani e dell'Arciduca d'Austria fratello di Giovanna; nell'89 l'*Esaltazione della Croce*, sempre del Cecchi, in occasione delle nozze di Ferdinando e Cristina di Lorena, scotendo il nuovo torpore di parecchi anni:

Ancor giacea, come ha qualch'anno fatto,
L'Aquila nostra nel suo nido assisa,
E fra tanto stupore universale
Sbaldanzita si stava e neghittosa. [5]

Nel corso di quel secolo, ma non sappiamo in qual anno,

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 6.
[2] *S. R.*, vol. I, pag. 9.
[3] Il Giudici, *Storia del Teatro*, vol. I, pag. 166, annota: « È nome del festajuolo, del presidente, dell'impresario della festa, il cui casato era Vangelisti » !
[4] *Ediz. cit.*, vol. I, pag. 502.
[5] *S. R.*, vol. III, pag. 5.

rappresentava un *David* in commedia, nel cui Prologo si legge:

Però l' Aquila nostra ha ordinato
Volersi a questi tempi conformare; [1]

non che il *Romolo* del Bellandini:

L' Aquila s' è alquanto un po' posata
Per le fortune di terra e di mare;
Ma ora essendo alquanto umiliata,
Vorrebbe pur cominciare a volare;
Però ti prega, come l' è usata,
Che con silenzio la vogli ascoltare.

Col mutar dei tempi si cangiò, prevalendo le congreghe letterarie, nell' Accademia degl' *Instancabili*, ma continuò ad avere un teatro. Nel 1773 c' era ancora il *Teatro del Vangelista* occupato dagli Accademici *Aquilotti*, i quali gratuitamente davano pubbliche rappresentazioni, e il 15 gennajo recitarono il *Ciro riconosciuto* del Metastasio. [2]

L' uditorio anch' esso era composto per la massima parte di giovinetti, perchè gli Spettacoli soprattutto miravano a confermare nella devozione e a correggere le male inclinazioni, facendo del teatro una scuola di costumi: donde quell' assistenza composta e attenta che abbiamo più addietro riconosciuta e lodata. Il padre della *Frottola* di Lorenzo di Pier Francesco e di quella dell' Araldo sono immagine di quei genitori, che conducevano i figliuoli alle Rappresentazioni, e vi si compiacevano pur essi: chè, sebbene soprattutto si mirasse all' educazione puerile, non si deve credere di avere qui un mero teatro da fanciulli, paragonabile a quello di un istituto moderno di educazione. Recitavano i fanciulli, ma il diletto lo coglievano anche i provetti:

Cari diletti padri e frate' nostri....
Le fatiche son nostre e' piacer vostri. [3]

[1] Ms. Magliab. Strozz., 1229.

[2] Uccelli, *Il Convento di San Giusto alle mura e i Gesuati*: Firenze, Murate, 1865, pag. 64.

[3] *S. R.*, vol. I, pag. 63.

Gli uomini maturi andavano a vedere per devozione e per curiosità; ai men pii dovevano piacere gli arredi, gl' ingegni, le invenzioni, onde i maggiori artefici abbellivano lo Spettacolo sacro. Nè solo perciò ai giovani sono rivolte le parole dell' Annunziazione e della Licenza, ma anche agli uomini fatti, come nel *Lazaro:*

O uomini prudenti e giovanetti,
Che siete stati a udir la nostra festa.

E nel *Giudizio* del Belcari l' Angelo si volge in fine ai fratelli della devota Compagnia:

O congregazïon lieta e fraterna,
Venite a prender dilettoso e santo
Piacer....
Piacciavi riportarne in vostre menti
La considerazion del magno frutto
Che segue a que' che a Dio son reverenti. [1]

Sarebbe soltanto da dubitare se a questi sollazzi, per quanto onesti e castigati, fossero ammesse le giovinette, e in generale le donne; e qui giova distinguere le Rappresentazioni sacre dalle Commedie. Certo è che nei primi tempi del Principato le donne non intervenivano alle Commedie, come si vede, non che altro, dal *Canto dei zanni e magnifichi* del Lasca:

Ma perchè 'n questa terra è certa usanza,
Donne, che voi non potete venire
A vederci alla stanza,
Dove facciamo ognun lieto gioire. [2]

Ma, o qui bisogna dire che si accenni soltanto ai Ludi zanneschi del Cantinella e di altri suoi seguaci, precursori della Commedia dell' arte, istrioni triviali e all' improvviso, o è da credere che più tardi il costume si andasse allargando a sempre maggior libertà; perchè il Lasca stesso nei Prologhi della *Gelosia*, della *Strega*, della *Spiritata*, dei

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 521.
[2] *Rime*, vol. II, pag. 221.

Parentadi, volge il discorso alle donne gentili e belle venute a sentir la sua commedia, come fanno anche il Cecchi nel Prologo del *Donzello*, e il Salviati in quello del *Granchio*. Le Rappresentazioni comiche date dalle Corti non escludevano, adunque, anzi invitavano con cortesi parole le gentildonne;[1] e ne abbiamo prove nelle descrizioni delle Feste teatrali estensi: anzi il Lanzillotto, cronista modenese, a proposito di una commedia detta *La Taverniera* e rappresentata nel 1552, dice: *Gè andato tante done et homini, che el non ne andarà tante a la predica del Venere santo.*[2] Laddove invece prevalevano ancora i costumi popolari, è da credere che le buone e *domisede* massaje attendessero a casa, nè usassero al Teatro profano, finchè il Principato non corruppe le antiche consuetudini, più selvatiche certo, ma di maggiore onestà. Sembraci, adunque, non fosse alle donne vietato di assistere a spettacoli così devoti, come erano le Rappresentazioni: e sebbene nei nostri documenti non si trovi frequente allusione ad un pubblico femminile, basta a provare la loro presenza quel passo del Prologo di Lorenzo di Pier Francesco, in che si fa special menzione delle donne.[3] Ma se nell'uditorio potevan esservi donne, non però crediamo fossero sul palco infra gli attori. In questi Spettacoli di Compagnie di fanciulletti tutti i personaggi eran sostenuti da attori di sesso maschile; come, e ciò è più notevole, avuto rispetto alle consuetudini ecclesiastiche e agli espressi e ripetuti divieti dei Concilj, negli Spettacoli dei monasteri femminili ogni personaggio, anche dell'altro sesso, era fatto da giovinette. « Elle si veston da uomo (dice Gherardo nella *Sporta* del Gelli), con quelle calze tirate, con la brachetta e con ogni cosa, che elle pajon proprio sol-

[1] Più tardi, infatti, l'Ingegneri, *Discorso sulla Poesia rappresentativa*: Ferrara, 1588, pag. 29, scriveva: *Le dame, in grazia delle quali si sogliono il più delle volte fare tali spettacoli.*

[2] Valdrighi, *Alcune lettere d'illustri Italiani*, ec.: Modena, 1827, pag. 11.

[3] Mi sovviene qui anche un altro esempio: la Licenza cioè dell'*Ottaviano*: *Uomini, donne, grandi e piccolini Che siate stati la Festa a vedere, Iddio conceda a voi piacer divini.*

dati ». [1] Solo più tardi, e non già per gli spettacoli delle Compagnie di devozione, ma nelle Compagnie comiche e girovaghe si videro le donne fare i personaggi femminili, delle quali alcune abbiam nominate, e son le più celebri, qui addietro. Ma l'uso non ne fu universale: e l'Ingegneri, alla fine del secolo XVI, raccomandava che coloro che « recitano le parti femminili non solo sieno di faccia quanto più sia possibile accomodata al bisogno », ma vi si « vadano adattando con capegli, con veli, con nastri e con altri abbigliamenti da capo, condecenti all'età che si desidera »: [2] e solo nel 1621 il Cecchini comico avvertiva esser appena « cinquant'anni che si costumano donne in scena e vi si introdussero, e sebbene in suo luoco vi potevano capir giovinetti, fu concluso esser assai meglio e di manco scandalo la donna ». [3] Ma nelle Rappresentazioni sarebbesi stimato scandalo grandissimo il meschiar insieme giovinette e giovinetti: cosa appena tollerata dipoi presso i comici di professione. [4]

Un altro punto, che rimane assai oscuro, è se gli Spettacoli fossero gratuiti o a pagamento. A supporli pagati gioverebbe il riscontro di quanto avveniva fuori: ma si capisce che laddove i recitanti erano Compagnie d'istrioni o gilde di artieri, fosse necessario supplire alle spese dello spettacolo e al mantenimento degli attori con una piccola retribuzione di quelli che accorrevano a vedere ed udire. Ma in Firenze nulla ci dà autorità di credere che si facesse altrettanto; anzi l'origine dei sacri Spettacoli dalle feste

[1] Atto III, sc. 4.

[2] *Op. cit.*, pag. 70.

[3] *Brevi Discorsi intorno alle Commedie:* Venezia, Pinelli, 1621, pag. 9.

[4] Nel 1676 Innocenzo XI nuovamente proibiva alle donne di salir sulle scene, e le loro parti erano fatte da giovinetti: vedi Bartoli, *Op. cit.*, vol. II, pag. 76. Dalle *Memorie* del Goldoni (parte I, cap. 4) si ricava che a' suoi tempi a Ravenna e nelle Legazioni si ammettevano donne sul teatro: ma a Roma (parte II, cap. 38) quando ei vi andò a porre in scena la *Vedova di Spirito*, donna Placida e donna Luisa erano due giovani romani, uno ragazzo parrucchiere e l'altro garzone legnajuolo.

officiali del San Giovanni, e l' essere offerti da Società divote, e ricche di patrimonio comune, ci fa propendere ad altra sentenza: nè potremmo mai immaginare che, ad esempio, Lorenzo dei Medici facesse pagare alla porta i cittadini che venivano a sentir la sua Rappresentazione, recitata dai proprj figliuoli. Dobbiamo perciò credere che gratuiti fossero gli Spettacoli, e che v' intervenissero di dritto gli ascritti alle Compagnie e le famiglie loro, e poi tutti quelli che fossero particolarmente invitati. [1]

Luogo della recita erano qualche volta le chiese: Santo Spirito, il Carmine, San Felice, o i piazzali davanti a queste. Già abbiamo visto che il Belcari fece rappresentare l' *Abramo ed Isac* in Santa Maddalena di Cestelli, e che Santo Spirito abbruciò per causa di una Rappresentazione: il che non vietò che si continuasse a darvene, quando risorse dalle sue rovine sul disegno del Brunelleschi. Le più riproducevansi negli Oratorj o nelle residenze delle Compagnie: altra volta gli attori venivano accomodati di qualche capace sala o del refettorio da qualche Ordine monastico; onde nel *Romolo* si legge:

Questi fanciul da ben son preparati
Di volervela un po' rappresentare,
Perchè fuggano i tristi lor peccati
E 'l guardian gli consente così fare.

[1] Crederei che la stessa cosa usassero anche le brigate allegre, come i *Fantastichi*, ec., che però più tardi tramutandosi in vere Compagnie comiche, e prendendo l' antica denominazione di *Istrioni*, avranno tenuto altra usanza, e fatto degli Spettacoli un sollazzo a pago. Nel Prologo del *Cocchio* che il Follini attribuisce al Benivieni, già si parla con spregio degli « istrioni prezzolati, vagabondi, canzonieri, di che è tanta copia oggi in tutte le principali città d' Italia ». Nel Prologo dei *Bernardi* e della *Cofanaria* dell' Ambra, gli attori sono anch' essi chiamati *Istrioni*. Sarebbe da studiarsi l' origine delle Compagnie comiche italiane, delle quali sono più note quelle che operarono allora in Francia e altrove. Il Belgrano, *Delle feste e dei giuochi dei Genovesi* (*Archivio Storico*, 3ª Serie, tomo XV, pag. 422), riferisce un contratto fatto in Genova tra Guglielmo Perillo da Napoli, Angelo Michele da Bologna e Marcantonio da Venezia, in data 1° febbrajo 1567, *per Societatem insimul recitandi comedias*.

La *Compagnia del Vangelista* aveva un prato, menzionato anche nella descrizione degli apparati della *Esaltazione della Croce,*[1] e dal Cecchi nell'*Acab:*

Sopra questo proscenio in questo prato.[2]

Non poche volte recitavasi nel contado, e specialmente a Fiesole. Nel Prologo dell'Araldo vediamo il padre e i figliuoli avviarsi *ai fiesolani poggi:*[3] i due giovinetti del Prologo della *Disputa al Tempio* anch' essi vanno *a Fiesole, alla festa.*[4] Di poggi si parla pure nell' *Annunziazione del Giuseppe:*[5]

Noi v' abbiam ragunati in questi poggi
Per fuggir le pazzie che si fanno oggi:

parole identicamente riferite anche nel *Tobia.*[6] La Rappresentazione di *San Romolo* era quasi naturale si facesse a Fiesole, dove era invocato patrono, e aggiungendo attrattiva alla scena e compunzione all'animo gli spettatori, ben poteva dirvisi:

Lui e' compagni furono straziati
Giù per quel poggio.[7]

Colassù a Fiesole recitavasi, o in qualcheduno dei molti conventi, onde la pietà dei cittadini aveva cosparso il contado, come dovette accadere pel *Giuseppe*[8] e pel *Tobia:*[9]

Cari diletti padri e frate' nostri,
Noi vi preghiam per l' amor del Signore,
Poichè siete adunati in questi chiostri,
State divoti e non fate rumore;

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 121.
[2] *Ediz. cit.*, vol. I, pag. 502.
[3] *S. R.*, vol. I, pag. 9.
[4] *S. R.*, vol. I, pag. 227.
[5] *S. R.*, vol. I, pag. 63.
[6] *S. R.*, vol. I, pag. 98.
[7] Anche le Compagnie profane recitavano sui poggi che attorniano Firenze, e della *Majana* del Cecchi è detto che *per diporto nei poggi di Fiesole La voglion recitare oggi i Fantastichi: Ediz. cit.*, vol. II, pag. 303.
[8] *S. R.*, vol. I, pag. 62.
[9] *S. R.*, vol. I, pag. 98.

o all'aria aperta, [1] e all'ombra degli alberi, come dovette farsi per la *Conversione della Maddalena:* [2]

Lascia giuochi e taverna
E resta a questo ombracolo,
Ove un bello spettacolo
Oggi si rappresenta;

ove la parola stessa ci rammenta « quel rozzo e povero *frascato,* ond'ebbe principio e nome la *scena* greca, e dove i greci agricoltori, a ristorarsi dalle fatiche delle mèssi e della vendemmia, facevano i lor giuochi, cantando e rappresentando inconditi versi ». [3]

Occasione conveniente allo Spettacolo doveva essere il più delle volte il giorno che la Chiesa destinava a celebrare qualche fatto della missione di Cristo, o la vita gloriosa dei Santi e dei Martiri. Ma ciò nei tempi più tardi non fu nè in Italia nè altrove di stretta regola. A Firenze non poche Rappresentazioni, stimate acconcie soprattutto alla correzione della gioventù, davansi durante i chiassi profani del Carnevale, come si accenna nella moralità finale del *Figliuol prodigo:* [4]

Così fuggendo il carnesciale e' sassi, [5]
Ci pascerem di questi dolci spassi. [6]

[1] In Italia il recitar all'aria aperta doveva esser più comune che nei climi settentrionali, ove il freddo e la pioggia più spesso nuocevano agli Spettacoli. Nel *Ludo passionale Alsfeldiense* leggesi: *Anno Domini 1547 diebus tribus sequentibus diem Pasce habuimus Ludum passionalem usque Ascensionem, quia pluvia et ingens frigus nos abire compulit quarta hora:* HAUPT'S, *Zeitschr.*, vol. III, pag. 477.

[2] *S. R.*, vol. I, pag. 392.

[3] BINDI, *Letteratura latina:* Firenze, Sansoni, 1875, pag. 212.

[4] *S. R.*, vol. I, pag. 389.

[5] Il giuoco dei sassi era uno degli esercizj prediletti della gioventù fiorentina, e i giovani delle botteghe di Mercato Nuovo ne davano spettacolo ogni anno prima del solenne San Giovanni. Nella chiesa di Santa Lucia del Prato leggevasi una iscrizione che diceva: *Imperator ego vici prœliando lapidibus MDXXXIV.* Per le nozze di Leonora dei Medici e Don Vincenzo Gonzaga nel 1582, Francesco I diede 800 scudi alle *Potenze,* perchè facessero a'sassi, e così vi si inferocirono, lasciando morti e feriti sul terreno, che fu necessario farle dividere dai Lanzi.

[6] Anche adesso in Firenze nelle ultime sere di Carnevale,

Ad ogni modo si può credere che gli Spettacoli non si rappresentassero, per regola ordinaria, se non nei giorni festivi, senz'obbligo, tuttavia, di osservare la ricorrenza commemorativa e liturgica.

Ora propizia era quella dei vespri, e le Rappresentazioni odierne delle arene e degli anfiteatri nelle ore pomeridiane sono un avanzo di tale consuetudine. Ma il momento prescelto doveva essere quello tra le sacre funzioni vespertine e il venir della notte, sicchè l'Autore doveva misurare a questa norma la lunghezza dell'opera sua. [1] L'Angelo licenziando nel *Saul* dice:

Licenzia diàmo a voi con divozione,
Perchè il dì passa e la sera ne viene.

E nel solito Prologo finale dell'Araldo: [2]

Non più, la sera viene. [3]

Ma qualche volta le Rappresentazioni prendevano troppo tempo, e si correva pericolo di stancare gli uditori, cui non avrebber garbato i faticosi diletti della moderna Drammaturgia:

La storia è lunga, abbiate pazïenza
Ch'altro non puossi, ec.

quasi a contrasto e correttivo degli spassi profani, si dà un sacro Melodramma nella chiesa di San Giovannino degli Scolopi.

[1] Nessun accenno troviamo nelle Rappresentazioni sulla durata dello spettacolo. Invece nel Prologo degli *Sciamiti* del Cecchi si avverte che la commedia durerà *due ore* (*Ediz. cit.*, vol. I, pag. 290); in quello della *Majana, un'ora e mezzo* (*Id.*, vol. II, pag. 303). La *Sporta* del Gelli è detto durare *un due ore*. L'Ingegneri, *Op. cit.*, pag. 29, dice: *Non dovendo la Rappresentazione con tutti i Cori, ovvero gl'intermedj ancora, durar più di tre ore e mezzo in quattro: e quella che arriverà alle cinque per dilettevole ch'ella sia, non ischiferà il tedio di molti degli uditori*. Che direbb'egli al dì d'oggi, quando il far Commedie lunghe sterminate par diventato argomento di lode?

[2] *S. R.*, vol. I, pag. 38.

[3] Anche gli *Autos* e le Commedie devote spagnuole si davano nel dopopranzo: Ticknor, *Op. cit.*, vol. III, pag. 414. Al finire della prima giornata del *Mystère de la Vengeance*, il *meneur du jeu* dà a tutti la *bonne nuit*: Paris, *Op. cit.*, vol. II, pag. 679.

dicesi nella *Santa Eufrosina*. A ciò rimediavasi col tagliarle in due, e ad un certo punto si licenziava il pubblico, invitandolo pel giorno appresso, come nella *Santa Felicita*:

Chi ha del rimanente alcun desio
No' v' invitiam doman benignamente....
E ringrazianvi, e siate licenziati;

e nel *Costantino*:[1]

Per oggi basti aver veduto parte
Del gran Misterio che si rappresenta:
Doman nel resto userem maggior' arte;

e nella *Rosana*:[2]

Noi v' invitiam doman ciascun fervente.

E anche la *Santa Uliva* potevasi a volontà dividere in due giornate.[3] Il giorno appresso ricominciavasi con una seconda Annunziazione dell' Angelo; onde nel *Costantino*:[4]

A recitar quest' oggi sol ci resta
Per dar perfezione a nostra festa;

e nella *Rosana*:[5]

Tenendo sempre al ciel ferma memoria,
Noi seguirem la incominciata Storia.[6]

La natura e la tradizione educavano questi imberbi attori delle Rappresentazioni sacre: i quali di padre in figlio trasmettevansi il gusto e la pratica del recitare, senz' altra scuola che quella del ripetuto esercizio. Il Festajolo, che aveva tutta la direzione dello spettacolo, ed era insieme impresario, capocomico, trovarobe, macchinista e suggeri-

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 211.
[2] *S. R.*, vol. III, pag. 383.
[3] *S. R.*, vol. III, pag. 290.
[4] *S. R.*, vol. II, pag. 212.
[5] *S. R.*, vol. III, pag. 383.
[6] Tutta la stanza trovasi tale e quale nella *Santa Felicita*.

tore, un po' d' ogni cosa, si prendeva anche la cura dell' ammaestrare i recitanti nelle parti loro assegnate: e forse si cominciava dal produrli sui *fiesolani poggi*, per poi passare in città, dove naturalmente il pubblico era più intelligente e più schizzinoso. Perciò il Festajolo dell' *Abramo ed Agar*[1] umilmente chiede

Scusa, chè di fuor siamo,
E come ammaestriamo
Qui questi giovinetti,
Acciò che più perfetti
Sien per dire in Fiorenza,
Dove per eccellenza
Bisogna mostrar l' arte,
E qui basta far parte,
E gli esempli sien buoni.

Alcune norme del recitare rileviamo dalle Didascalie. Il Festajolo, quando cominciava lo spettacolo, andava a sedere,[2] certo in posto separato, come il *Corego* del Dramma greco: forse sul palco stesso, ma non confuso cogli attori. I personaggi investiti di qualche dignità, come i Re e gli Imperatori, stavano ordinariamente anch' essi *a sedere:* che era segno della loro maggioranza.[3] Gli altri, quando non avevan cosa alcuna da dire, mettevansi pure a sedere ai loro posti;[4] ma recitavano in piedi, mentre i da più dicevano stando seduti, salvo casi particolari ed avvertiti. Perchè infatti un di costoro parli innanzi di porsi in sedia, debbesi

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 10, 13.

[2] *S. R.*, vol. I, pag. 13.

[3] *Il y a toujours un fauteuil sur la scène où s'assoient et l'Imam Houssein et les héros particuliers du tazyèh: personne autre n'y prend place. C'est une façon de recommander un personnage au respect particulier du public:* GOBINEAU, *Op. cit.*, pag. 391, parlando del Dramma persiano.

[4] Anche nell'antico Teatro francese i personaggi, finita la loro parte, si mettevano a sedere ai loro posti. *Icy seuront chacun à sa place. Ici s'en vont en leurs places: Icy s'en vont les troys personnaiges en leurs sièges. Icy s'en retournent les femmes en leurs loges:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. I, pag. 88, 92, 147, 171; e a pag. 64: *Sur les côtez du Théâtre étoient des espèces de gradins en forme des chaises, sur lesquels les Acteurs s'asseioient lorsqu'ils avaient joué leur scène.*

trattare di cose di grande importanza o di gran segretezza e premura, come nella *Regina Ester*, ove *Assuero tornato a palazo e innanzi si ponga a sedere chiama lo Scalco da canto, e in segreto*[1] gli ordina di far prendere i traditori. Anche il re Avenerio nel *Barlaam e Josafat, tornato a casa dice ai sua Baroni, prima che ritorni a sedere,*[2] la sua risoluzione di abdicare in favor del figlio. Le Regine partecipavano al privilegio dei loro augusti consorti. Quella della *Santa Cristina*, giungendo presso al marito, non gli parla se non *posta a sedere:* nella *Santa Uliva* lo sposo, datole l'anello, *la piglia per mano, menala a sedere, e posta in sedia,*[3] dà ordine ai suonatori che dien dentro ne' suoni; nella *Stella* l'Imperatore, comandando al Siniscalco di punire la Regina madre, gli dice:[4]

Vanne alla sedia sua e non tardare,
E cavale di testa la corona.

Dio Padre non si presentava altrimenti innanzi al pubblico, se non seduto; e così pure Satanasso, che è re dell'Inferno: onde nel *Teofilo*, quando ei risponde all'invocazione del negromante e salta su dagli abissi, *i diavoli rizano una sedia, e Belzebù a sedere*[5] dimanda la ragione dell'essere stato incomodato.[6]

Altre avvertenze sul modo di stare in scena e di atteggiarsi trovansi qua e là nelle Didascalie, con perpetua cura d'imitare la realtà e insieme produrre la scenica il-

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 144.
[2] *S. R.*, vol. II, pag. 179.
[3] *S. R.*, vol. III, pag. 273.
[4] *S. R.*, vol. III, pag. 357.
[5] *S. R.*, vol. II, pag. 453.
[6] Nel *Mystère de la Passion* si legge: *Icy vient Pilate dedens le Prétoire, et est à noter que il y a au milleu du jeu ung parquet tout clos en carré: et dedens ce parquet il y a une chaire haulte bien parée, et une autre seconde chaire, et en cette seconde chaire se siet Pilate pour faire le procès de Jésus: et ne se siet point à la haulte chaire, jusque à ce qu'il donne sa sentence contre Jésus pour le crucifier:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. I, pag. 374. Nella *Santa Agnese* provenzale, il Prefetto *recedit ad centrum et ponit se in catedra sua, et quando est, clamat Rabat muncium:* pag. 1.

lusione. Così nel *San Giovanni Decollato,* allorquando Cristo appare con quattro Angeli *ha venire tanto adagio che San Giovanni dica la seguente stanza in prima:* più oltre, quando il Siniscalco manda i suoi sbirri a prendere il prigioniero *hanno a star tanto che Gesù,* che in quel mentre deve parlare a lungo col Santo, *si parta;* e medesimamente, allorchè il manigoldo taglia la testa al Precursore e la mette in un bacino, *aspetterà tanto che l'anima vada al Limbo e dica una stanza.* Altre volte si lasciava arbitrio all'attore di far ciò che meglio stésse al caso, e perciò nel *Miracolo del Monaco* è detto: *L'abbraccia, e bascialo e benedicalo, facendo gli atti che a tal cosa si appartengono;*[1] e più oltre: *L'abbraccia, e bascia e benedicalo, con quegli atti amorevoli et piatosi che a tale partito si appartiene.*[2]

Ma di simili avvertenze sono piene tutte le Didascalie, e basterà che il lettore vi getti un occhio sopra per avvedersi che anche nell'infanzia dell'Arte drammatica, e quando ogni altro intento era superato da quello di una devota impressione negli animi, pur cercavasi quanto meglio era concesso di riprodurre le azioni dell'uomo con dritto sentimento della verità, e insieme delle necessità dell'arte.

Resterebbe a dire qualche cosa del vestiario degli attori, ma su questo argomento non abbiamo memorie. Ben si può immaginare che le vesti degli attori fossero simili alle fogge che, quasi costanti e tradizionali, veggiamo nelle sacre pitture del tempo; ma le prove dovrebbersi cercare nei Libri di spese delle Compagnie, che sono andati per la maggior parte distrutti. Gl'Inventarj perugini delle *Devozioni* ci fanno vedere qual ricca mèsse di notizie si sarebbe potuta ricavare da quei quaderni di conti, se l'ignoranza d'inetti archivisti non li avesse mandati *al macero,* non considerando che ogni foglio di carta scritta diventa, coll'andar dell'età, un utile documento di storia.

[1] PALERMO, *Op. cit.*, pag. 341.
[2] ID., *Op. cit.*, pag. 343.

XXIV.

Lingua della Sacra Rappresentazione.

Del centinajo e più di Rappresentazioni che, fra stampate o manoscritte, ci è accaduto studiare per questo nostro lavoro, possiam dire che tutte, salvo eccezioni di piccol conto, appartengono a scrittori fiorentini. Solo più tardi, quando questo genere di poesia fiorentina fu conosciuto ed apprezzato, vennero gl'imitatori: toscani, come il Benriscevuti da Prato, autore del *San Valentino e Giuliana* (Firenze, 1554), o il Desioso insipido senese, autore della *Santa Colomba* (Firenze, 1583) e del *Cleofas e Luca* (Firenze, 1575): o anche di altre provincie d'Italia, ma delle più prossime alla Toscana; quali sarebbero due bolognesi, il Padre Valerio Agostiniano, scrittore di un *Misterio dell' umana Redentione* (Venezia, 1527), e Cesare Sacchetti, di una *Giuditta* (Bologna, 1564) e di un *San Cristoforo* (Firenze, 1575), cui si aggiungano pure un Padre Lodovico Nuti assisano per una *Santa Chiara d'Assisi* (Siena, senz' anno), e un Gian Simone Martini da Todi per una *Presentazione al Tempio* (Siena, 1595).

Si può dunque dire che le Rappresentazioni nel primo e più bel periodo formano un Teatro esclusivamente fiorentino, più ancora che non accada per le imitazioni della Commedia latina. Basta riconoscere tal fatto, e pensare che le più appartengono ad un tempo che si estende dalla metà del Quattrocento a quella del secolo successivo, e che le Rappresentazioni fanno parte di quella letteratura popolare, che era men tocca dalla smania latineggiante e dalla erudita pedanteria, perchè altri debba di subito riconoscerne la importanza, anche come monumenti di lingua. Troviamo qui infatti il volgar fiorentino in tutta la sua popolare schiettezza: fresco, snello, vivace, evidente, specialmente nelle scene di costumi. Quello stesso brio, quella stessa abbondanza di vocaboli appropriati, di frasi pittoresche, di acconci partiti

che si ammira ne' comici fiorentini del Cinquecento, ritrovasi anche in questi men noti esempj di drammatica poesia.

Certo può rimproverarsi agli autori delle Rappresentazioni di obbedire troppo a certe norme invalse nella drammatica composizione, sicchè poca diversità di maniera vi sia dall'una all'altra; ma si sa che, pur troppo, ciò avviene quando un qualsiasi genere letterario fa scuola; nè tal difetto potrebbe rimproverarsi alle sole Rappresentazioni, nè rinvenirsi fra noi soltanto. Ma anche da questo aspetto, ov'è pur tanto di manchevole, è sempre cosa da far meraviglia che a mezzo il secolo decimoquinto sorgesse una forma senza esempj anteriori, senza tradizione efficace dietro a sè, e che a poco a poco si andasse svolgendo fino a diventare una vera e propria maniera di Dramma. Dalla Devozione, anzi dal Dramma liturgico, alla Rappresentazione Sacra c'è differenza come da un imparaticcio a una forma: difettosa quanto vuolsi, ma compiuta in sè stessa e nei suoi elementi. Tuttavia, non siamo tanto ammiratori di questo genere, che ci ricusiamo a riconoscerne e ad additarne, come faremo, le parti men buone; ma quanto siamo pronti a far giudicio severo della Rappresentazione rispetto all'arte e allo stile drammatico, altrettanto ci par giusto riconoscerne i meriti rispetto alla lingua, vigorosamente ingenua e schiettamente efficace; tale, che in età che ognor più pendeva alla esagerazione della sintassi e delle desinenze latine, serbò la cara semplicità e il facile andamento del novello volgare.

Sieno, adunque, bene accolte le Rappresentazioni dagli studiosi della nostra lingua, così da quelli che vogliono di questa conoscer le più riposte qualità per ravvivarle e adoperarle all'uopo, come dagli altri, cui giova scrutarne lo svolgimento storico nell'andar de' secoli. Quando ancora non si disputava dell'essere e del nome del nostro parlare, Firenze sola possedeva un linguaggio drammatico atto a qualche cosa più che alle plateali invenzioni della Farsa improvvisata e triviale, e che osava affrontare le multiformi necessità del dialogo e della scena. Il resto avrebber potuto fare il tempo e gl' ingegni. Nè era senza ragione se le Rap-

presentazioni che vedemmo durante il secolo XV farsi fuori di Firenze, diedero più importanza alla parte simbolica che alla drammatica; chè ivi era necessario l'uso dei vernacoli, i quali già presso le persone colte non reggevano al paragone di quel dialetto, che aveva ormai reso possibili i capolavori della nazionale letteratura.

Dall'aspetto della lingua sono, perciò, le Rappresentazioni candidissima testimonianza di ciò che fosse allora il volgar fiorentino. Vi hanno qua e là scene, nelle quali la semplicità giunge colla mera potenza del dir popolare sino alla tenerezza ed al patetico: altre invece, alle quali non manca maestà solenne di forme. Questa favella del piccolo, ma glorioso Comune toscano regge allo stile tragico come al comico, sebbene più frequente e meglio, e le cagioni facilmente se ne comprendono, riesca in quest'ultimo. Se invece di autori per la più parte anonimi, e che scrivendo una Rappresentazione compivano un atto devoto, o indulgevano al genio del popolo, ma non erano stimolati da niun desiderio di gloria personale, fosse sorto un potente ingegno drammatico, probabilmente egli avrebbe rinnovato gli argomenti del Dramma: ma la lingua, quella lingua che aveva servito a Dante per descriver fondo all'universo, egli l'avrebbe trovata in sè e intorno a sè, come strumento, cui non altro mancasse se non la finitura e la brunitura, e l'uso sapiente e consapevole di una mano che obbedisse all'intelletto. Quella lingua nata a un parto colla libertà popolare rendeva immagine della vita politica del Comune, in che la plebe a poco a poco era salita a dignità di popolo. Al modo stesso, la poesia popolare fiorentina, nata necessariamente rozza, erasi ingentilita al contatto colla poesia letterata, senza perdere le sue fattezze, ma dalla compagnia dell'altra forma e dall'esempio prendendo un andamento più misurato e come signorile. Senza che, da Dante autore della ballata sulla *ghirlandetta*, e dal qualunque e' siasi laudatore della *Fresca rosa novella*, sino al Sacchetti celebrante le *Vaghe montanine pastorelle* e al Poliziano innamorato della *Brunettina* e salutatore del *Maggio novello*, mai in Firenze i poeti dell'arte non isdegnarono di ricevere dal po-

polo il pensiero e il sentimento ancor greggi, e renderglieli lavorati d'oro in oro. E come gli scrittori culti non sdegnavano scendere al popolo, così i popolani si affaticavano di giungere all'arte: onde quel carattere di semplice nobiltà e di culta naturalezza, che è proprio d'ogni forma della letteratura popolare fiorentina di quell'età, e perciò anche delle Rappresentazioni. Gli autori delle quali, fossero essi ignoti artieri o clienti dei Medici, scrissero tutti in quella lingua comune, dove si confondono le voci e le frasi dell'uso con quelle trovate dai letterati.

Frequenti sono, infatti, le reminiscenze dantesche: come nel *San Giovanni Decollato:*

Considerate la vostra semenza;

nella *Disputa:* [1]

Il perder tempo a chi più sa più spiace;

nel *Miracolo del Monaco:*

L'alma piena di fede e semplicetta;

nel *Sant'Antonio:* [2]

Se appresso del mattino il ver si sogna;

e, parlando dell'avarizia, più oltre: [3]

Questa maledetta lupa,
La quale è nata ne' regni infernali,
E la sua fame senza fine è cupa;

nell'*Abataccio:*

Voi vedrete oggi, se voi state attenti,
Come al *quia* dobbiamo esser contenti;

e anche:

E in tutto veder si crede a pieno
Colla veduta di una spanna o meno;

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 240.
[2] *S. R.*, vol. II, pag. 44.
[3] *S. R.*, vol. II, pag. 62.

e nel *Giudizio:* [1]

E confesso e pentuto si rendesse.

Aggiungi la menzione delle *frutta di Alberico* nei *Due Pellegrini.* [2] Nè minori sono le imitazioni e le citazioni del Petrarca: quali nella *Disputa:* [3]

L'amante nell'amato si trasforma;

nel *Sant' Antonio:* [4]

Sua ventura ha ciascun dal dì che nasce;

nella *Santa Eufrasia:* [5]

Che tarde non fûr mai grazie divine;

nella *Santa Teodora:* [6]

Chè ben è cieco chi non vede il sole;

e nell'*Aman:*

Materia da coturni e non da socchi.

Non poche sono anche le memorie degli eroi dell'Epopea cavalleresca, come il re Bravieri ricordato nella *Disputa,* [7] Roncisvalle menzionata nei *Due Pellegrini,* [8] Margutte nel *Grisante e Daria* [9] e nel *Sant' Onofrio.* [10] Quest'innesto di letterario e di popolare è sempre felicemente compiuto, perchè l'uno e l'altro ben si univano insieme, ed erano come acque che derivando da una stessa scaturigine si riscontrassero dopo aver fatto ciascuna un corso suo proprio: invece vi è qualche cosa che stride e stuona disarmonicamente, quando

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 517.
[2] *S. R.*, vol. III, pag. 455.
[3] *S. R.*, vol. I, pag. 229.
[4] *S. R.*, vol. II, pag. 56.
[5] *S. R.*, vol. II, pag. 270.
[6] *S. R.*, vol. II, pag. 333.
[7] *S. R.*, vol. I, pag. 225.
[8] *S. R.*, vol. III, pag. 443.
[9] *S. R.*, vol. II, pag. 115.
[10] *S. R.*, vol. II, pag. 393.

all'antico *Silenzio* vediamo nella *Santa Dorotea* sostituirsi un classico *Silete*, e nel *Sansone* invocarsi *Cupido Iddio* e *Venere Idea* e *Marte;* e nella *Santa Cristina* asserirsi che a petto all'eroina del Dramma

nulla varre' Dïana,
Men Palla o Aretusa o manco Almena,
O Proserpina, o Medusa occeana,
O Calidona, o Danne, o quella Elèna,
O Castalia, o Isotta, o Drusïana,
O Filide, o Fasife, o Fedra, o Cice,
O Pulisena, o Cassandra infelice.
Se rinascesson tutte a una a una,
E oltra a queste tornasse Medea,
E quante ne fûr mai sotto la luna
Con Filomena, o con Pantasilea,
Costei fu ornata meglio che nessuna,
E so del cielo ella sarà Iddea.

Vero è che qui parla un Re pagano: e gli esempj è fina arte retorica ch'ei debba prenderli dalla propria religione e dalla storia.

Fuori che in questi pochi casi, parlano i personaggi delle Rappresentazioni quel fiorentino comune, che era insieme letterario e popolare, salvo quando si debba ritrarre il linguaggio proprio alle arti più umili: ai contadini, [1] alle donnicciuole, [2] ai monelli, [3] ai bari, [4] ai gaglioffi, [5] ai malandrini, [6] e simili. Del latino rimane traccia in quei passi, dove era dicevole mantenere un vocabolo consacrato dalla tradizione od una formola liturgica. Perciò qua e là rimane

[1] Vedi ad esempio: *Natività* (*S. R.*, vol. I, pag. 493), *Sant'Onofrio* (vol. II, pag. 398), *San Giovan Gualberto* (vol. III, pag. 463), *Agnolo Ebreo* (vol. III, pag. 492), ec.

[2] Vedi ad esempio: *Natività* (vol. I, pag. 206), *Conversione della Maddalena* (vol. I, pag. 272), *Santa Teodora* (vol. II, pag. 340), ec.

[3] Vedi ad esempio: *Disputa al Tempio* (vol. I, pag. 223), *Figliuol prodigo* (vol. I, pag. 357), *Sant' Onofrio* (vol. II, pag. 384), ec.

[4] Vedi ad esempio: *Figliuol prodigo* (vol. I, pag. 371), ec.

[5] Vedi ad esempio: *San Tommaso* (vol. I, pag. 443), *Santa Eufrasia* (vol. II, pag. 302), *Sette Dormienti* (vol. II, pag. 359), ec.

[6] Vedi ad esempio: *Sant'Antonio* (vol. II, pag. 51), *Sant' Onofrio* (vol. II, pag. 389), ec.

qualche officio della Chiesa nel proprio suo idioma: il *Tedeum*,[1] il *Magnificat*,[2] l'*Ave Maria*.[3] Nella *Passione* niuno avrebbe osato tradurre in volgare i sacramentali motti dell'*Ave Rabbi*, dell'*Amice, ad quid venisti*, e tanto meno del *Sitio* e dell'*Ely Ely*.[4] Così anche tale e quale è conservato nel *Costantino* un brano dell' Epistola prima di San Pietro.[5] E, come per segno di nobiltà e debito di reverenza, latino parlano talvolta alcuni personaggi: ad esempio, i Rabbini del Tempio di Gerusalemme nella *Disputa*,[6] i Filosofi nel *Grisante e Daria*,[7] i Sacerdoti degli Dei pagani nella *Santa Margherita*.[8] Invece latino maccaronico parlano sempre, come vedremo, già molti secoli innanzi al Molière, i Medici, principali fra i comici personaggi della Rappresentazione.

Di altri linguaggi si dànno qua e là esempj, il più spesso a sollazzo del pubblico. Due volte nel *Sant' Antonio* è avvertito che si parli greco,[9] ma non se ne riferiscono le parole. Nel *Sansone* si pretende che sia ebraico questo che vien posto in bocca ad un ambasciatore:

Aleph bachem camael damain
Elial sabaot seleth gammaton chelnota lezer.

[1] Nel *Costantino* (vol. II, pag. 234), nella *Santa Uliva* (vol. III, pag. 266), ec.

[2] Nel *Re Superbo* (vol. III, pag. 180), ec.

[3] Nell' *Annunziazione* (vol. I, pag. 179), ec.

[4] *S. R.*, vol. I, pag. 311, 321, 322. Così è anche nel *Mystère* francese *de la Passion: Ave Rabbi. Amice, ad quid venisti* (Parfait, *Op. cit.*, vol. I, pag. 350); *Blasphemavit* (Id., pag. 365); *Quod scripsi scripsi* (Id., pag. 409); *Mulier, ecce filius tuus* (Id., pag. 411); *Ely Ely* (Id., pag. 413); *Sitio* (Id., pag. 415); *Consummatum est* (Id., pag. 415), ec.

[5] *S. R.*, vol. II, pag. 194.

[6] *S. R.*, vol. I, pag. 230.

[7] *S. R.*, vol. II, pag. 95.

[8] *S. R.*, vol. II, pag. 132. È curioso che nel *Mystère de la Nativité* (pubblicato dal Jubinal, *Op. cit.*, vol. II, pag. 30) ripetendo Satan a Ottaviano il famoso *Dum virgo pariet*, questi risponde: *Sartan, il lez vous convient lire Et lez exposer en romant. — Je obairay à vous commant: Or entendez que dit la letre*, etc.

[9] *S. R.*, vol. II, pag. 49-50.

Al che si risponde:

Madalachel nabusarabai ochdecca. [1]

Ma i *diversi linguaggi*, onde poi prese il suo titolo una Commedia di Virgilio Vierucci, non sono molto adoperati dalla Rappresentazione. Invece ne usava ed abusava la Commedia, e più la Farsa, come si vede nel Teatro del Ruzzante e del Calmo, nonchè nella *Farsa recitata agli excelsi Signori di Firenze*, dove occorrono un Pavese ed un Piacentino; e quest' usanza, colla quale intendevasi eccitare il riso sul parlare di altre città o di straniere genti, andò tant' oltre, che divenne sazievol cosa: onde il Lasca nel Prologo della *Spiritata* si vantava dicendo, che non *ci si udiranno nè Tedeschi, nè Spagnuoli, nè Francesi cinguettare in lingua pappagallesca e da voi non intesa.* [2]

Pur qualche esempio delle lingue viventi di Europa troviamo nella Rappresentazione. Nella *Santa Agnese* un paggetto di nome *il Franciosino* va a chiamare un medico, e così mescola il suo parlare coll' italiano:

Ghie mandevo Prefette dal me nome
Che voi vegné, chè 'l suo figli è malé,
Che le votre virtu molte si nome,
En cheste vil un altro ne trové.

E il medico:

Fratello, io non t' intendo: or mi perdone
Che in francioso mai non ho studié.

E l' altro:

Ghe vegne volontier vo, mon ami?
Voi gagnerè argent gran vi.

[1] Parlano un ebraico d' invenzione o mescolato di voci bibliche e greche, il sacerdote pagano *Amphiteas* nel *Mystère de Sainte Barbe* (Parfait, *Op. cit.*, vol. II, pag. 22); due Principi pagani nel *Mystère de l'Incarnation* (Id., vol. II, pag. 507); il mago Salatius nel *Miracle de Théophile* (Montmerqué et Michel, *Op. cit.*, pag. 143), l' idolo Tervagans nel *Jeus de Saint Nicolai* (Id., pag. 207), etc.

[2] Ediz. Le Monnier, pag. 109.

Curioso è un Bando in tre lingue oltre l'italiana, che a nome degl' Imperatori è mandato nel *San Rossore*, per ordinar l'esterminio dei Cristiani da tutte le provincie dell' Impero. E prima in tedesco:

Vuir Massimilian und Dioclitian chaser
Fir tut des remischen daich
Tum gnepitten armen und raich
Ob emant cristen vuest
Und dersi ferriet ver noc under pest
Auc prechst in unger ung not unde mest
Den vol bier don noch unzer gnebonat
Underz fier got ferstossen
Gor chainen pai leben nit lossen
Vel fier solix nit teeth
Den ebighen pam fom remischen raischeth.

Poi in francioso:

Che lesaghust Sesar glorios amperur
Maximian et Deoclitian
Fon crier ches ans paes
Se puet trover alchun crettiens
Che sacum semet a fer dum ver
Alesacchuser a Dalasio tuttincontente
Sur pen danchurir a lor mal gres
E puis Dalasio an fra secchiet acotume.

Finalmente in spagnuolo:

Los agustos Besares et gloriosos impatores
En vestros signores Maximiano e Dioclitiano
Fazen bandir les seguientes palabras
Que quien puditre hastar alcun cristiano
Seiendo cadauno solizito a buscarlo
Bengha acusarlo a Dalaxio a man a mano
Sotto la suia disgratia e sua pusanza
E despues Dalasio darà susanza.

Abbiamo lasciato star queste parole così come stanno nella stampa, sformate qua e là, non tanto per ignoranza, quanto forse per derisione di quei linguaggi e quei popoli. E quelli erano gl' idiomi che troppo si sentivano ormai in Italia: idiomi di quei Connestabili tedeschi, di

quei Gendarmi francesi, di quei *bisogni* spagnuoli, che da mezzo secolo correvano, saccheggiavano, devastavano tutta la Penisola, facendola da padroni, com'erano, in casa nostra; e contro i quali restava soltanto, meschino rinfranco, la canzonatura del palcoscenico!

XXV.

Fonti leggendarie della Sacra Rappresentazione, e carattere di questa.

Esaminata così la Rappresentazione nel suo aspetto esteriore, gioverà ora guardarla più addentro, ricercandone le fonti, il carattere, l'assetto scenico e i personaggi tipici, per conchiudere finalmente con qualche considerazione generale, e con qualche induzione sulla possibilità che avrebbe avuto, modificandosi, di diventar forma del Teatro nazionale.

Fonti comuni a tutti i Sacri Drammi sono la Bibbia, gli Evangelj e le Leggende cristiane, ed ogni Rappresentazione è composta, come dice l'Autore della *Sant' Agata*,

> Cercando il mar della Scrittura Santa
> Pieno di gemme molto preziose:

e ognuno vede, confrontando questa sentenza con l'argomento del Dramma, onde è tratta, come per Scrittura Santa debbansi intendere non solo le Sacre Carte, ma anche tutti gli altri libri, i quali apparivano come continuazione e compimento di quelle, e contenevano le vite degli Apostoli, dei Martiri, delle Vergini, dei fondatori degli Ordini religiosi, e simili. Non molte, anzi, sono le Rappresentazioni direttamente tratte dal Testamento Vecchio, potendo in tal categoria annoverarsi soltanto l'*Abele e Caino*, l'*Abramo ed Isac*, l'*Abramo ed Agar*, l'*Aman*, la *Regina Ester*, la *Santa Felicita*, la *Giuditta*, il *Giuseppe*, il *Mosè*, il *Nabuccodonosor*, l'*Angelo Raffaele e Tobia*, il *Salomone*, il *Sansone*, il *Saul*. Nè molte sono neanche quelle tolte dagli Evangelj: l'*Annunziazione*,

la *Natività*, la *Presentazione al Tempio*, la *Purificazione*, la *Disputa*, la *Natività*, il *San Giovanni Battista*, il *San Giovanni Decollato*, la *Conversione della Maddalena*, la *Cena*, la *Passione*, la *Resurrezione*, il *Cleofas e Luca*, l'*Avvenimento dello Spirito Santo* e l'*Ascensione:* vero è che queste comprendono quasi tutto il ciclo evangelico, e i minori fatti si collegano coi maggiori. All'età evangelica, ma al ciclo essenzialmente leggendario, appartiene la *Rappresentazione di Ottaviano e della Sibilla:* e dalle parabole di Cristo riferite nei sinottici sono tratti il *Lazaro ricco e Lazaro povero*, le due Rappresentazioni del *Figliuol Prodigo*, e quella sullo stesso argomento, del *Vitello sagginato*. Tutte le altre, che come vedesi sono la parte maggiore, e si potrebbero dire cogli Spagnuoli *Comedias de Santos*, provengono da leggende posteriori e da atti più o meno autentici: il che alle volte è ignorato, alle volte è saputo e confessato dagli autori, come da quello della *Santa Barbara:* [1]

Da più autor suo gesti recitati
Fra sè diversi, in parte discrepanti,
Non son da' sacri Canoni approbati;
Benchè sien atti giusti e retti e santi:
Di quelli, alquanti più nel ver fondati,
Reciterem con dolci voci e canti.

Un gruppo specialissimo è formato da alcune Rappresentazioni, desunte da racconti popolari, ove al meraviglioso degli avvenimenti umani si è aggiunto ed innestato il miracoloso, al romanzesco il soprannaturale. Tali sarebbero: la *Santa Guglielma*, la *Santa Uliva* e la *Stella*. Esse ci presentano lo stesso tipo della donna perseguitata ingiustamente, che in mezzo ai casi più strani e alle sventure più immeritate conserva l'innocenza e la fede, ed è visibilmente ajutata dalla Vergine, la quale, intervenendo nei più urgenti pericoli, a lei restituisce l'amore dei congiunti e l'ammirazione devota dei popoli, augurio ed arra dell'eterna felicità. Nella *Santa Guglielma*, la persecuzione

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 72.

viene alla donna innocente dal cognato follemente preso di lei, e che della repulsa si vendica accusandola di turpe delitto; nella *Santa Uliva*, dal padre empiamente innamorato della propria creatura, e dalla suocera, implacabile nemica; nella *Stella*, dalla matrigna invidiosa di tanta bellezza e virtù. Probabilmente, innanzi di diventar sante, queste erano solamente tre eroine dell' onor femminile: e prima che esser leggende, le narrazioni che le riguardano erano soltanto avventure romanzesche, care agli orecchi del volgo, e delle quali qualche traccia si troverebbe perfino nell'antica Grecia. [1] Certo è, che dopo aver dato soggetto a poemi e a novelle, come abbiamo notato a suo luogo, [2] i fatti loro si trovano tuttora nei racconti popolari d'ogni paese, con maggiore o minor predominio di elemento soprannaturale. Che se anche la forma profana fosse secondaria, egli è certo che nella categoria delle leggende sacre queste tre narrazioni entrano solo di sbieco, nè alcun agiografo le raccolse e registrò fra le autentiche, e l'epiteto di *sacre* è apposizione tutta popolare. Ma questa trasmutazione di profano in sacro apparisce ancora più evidente

[1] In una tragedia di Sofocle, oggi perduta, ma ricordata da Diodoro, si narrava, secondo un' antica tradizione greca, come Salmoneo si fosse in seconde nozze congiunto con Sideroe, che lo eccitava contro la figliastra Tiroe, pei suoi amori con Poseidone. La infelice ebbe tagliati i capelli, venne battuta e maltrattata, e gettata, per ultimo, in un orribile carcere. I figliuoletti Pelia e Neleo erano stati dalla madre posti sul fiume Enipeo entro una barca, e un pastore che li trovò, ne ebbe pietà e li salvò. Cresciuti che furono, liberarono la madre, la vendicarono dei sofferti patimenti, e misero a morte la spietata matrigna. Sostanzialmente questo è il racconto stesso della *Stella*, perseguitata anch'essa dalla matrigna. Il taglio dei capelli si riscontra col taglio delle mani nelle Rappresentazioni di *Stella* e di *Santa Uliva*: il getto dei figli sulla riva di un fiume, con maggiori o minori rassomiglianze, si ritrova nella Storia popolare di *Stella e Mattabruna* e nella *Bella Elena di Costantinopoli*, poema antico francese; l' allevamento dei fanciulli per opera di un pastore, che talvolta è carbonajo o romito, è anche nel *Miracle de Osanne*, nonchè nella *Stella e Mattabruna* e nella *Bella Elena*: la liberazione della madre per opera dei figliuoli, oltrechè nella *Stella e Mattabruna* e nella *Bella Elena*, è nel *Chevalier du Cygne* e in molte altre Leggende medioevali e Racconti popolari.

[2] *S. R.*, vol. III, pag. 200, 236, 318.

nella *Rosana*, che originariamente altro non è se non quel romanzo cavalleresco, del quale sono più notevoli forme il poema francese di *Floire et Blanchefleur*, e la narrazione italiana in prosa, cui Giovanni Boccaccio appropriò il nome di *Filocopo*: cosicchè, sebbene diventata un *bel mistero*,[1] la Rappresentazione di *Rosana* è soltanto uno di quei racconti di amore e di cavalleria, che nell'età media allietavano egualmente i sontuosi manieri, e le piazze, ove la plebe si affollava ad ascoltare i girovaghi cantori.

Di ciascuna Rappresentazione è dato facilmente indicare la fonte, e noi abbiamo cercato di farlo nelle notizie che vi ponemmo innanzi: nè il Drammaturgo nasconde minimamente l'averci avuto ricorso; chè nell'invenzione del soggetto non ponevasi quella gloria che ricercano i moderni; anzi si aveva cura, come presso i Greci, di riferirsi a un fatto noto, e quasi ordire il lavoro poetico sur un fondo costante e stabile, pôrto dalla tradizione. Se non che il Drammaturgo medioevale non prendevasi poi quella libertà nella pittura dei caratteri e nella condotta dell'azione, che a sè riserbava il Drammaturgo greco: anzi in tutto e per tutto seguiva pedissequo il suo testo. Quando, ad esempio, troviamo scritto: *Ora la Storia torna a Tobia;*[2] *ora torna la Storia all'ancilla che scaccia il Figliuol prodigo;*[3] *qui si fa transito da Decio in fino a Teodosio, come richiede la Storia dei Sette Dormienti,*[4] e simili, non si allude già al corso dei fatti, ma alla composizione stessa del libro, onde il Dramma è tolto, e alla distribuzione che hanno in esso gli avvenimenti e gli episodj trasportati dalla leggenda nel Dramma. Spesso la derivazione leggendaria è così poco dissimulata, che nelle Didascalie si trovano, quasi direbbesi, brani della narrazione in prosa, incastrati fra i versi, e che servono sovente a indicare fatti difficili a rappresentarsi sulla scena, ma necessarj all'andamento dell'azione. Così, ad esempio, nella *Santa Agnese*, dopo

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 362.
[2] *S. R.*, vol. I, pag. 107.
[3] *S. R.*, vol. I, pag. 376.
[4] *S. R.*, vol. II, pag. 366.

l'ordine dato dall'imperial Prefetto di spogliare l'invitta eroina, si legge: *Santa Agnese essendo spogliata nuda fu per divino miracolo ricoperta, e uno mette un bando e dice,* ec.; dove è chiaro che le azioni dello spogliarla e dell'esser rivestita miracolosamente, ambedue troppo ardue da esser fatte alla vista del pubblico, seguono altrove, intanto che il pubblico è occupato dal banditore; ma le parole adoperate, anche nel tempo del verbo, svelano la loro originale forma narrativa. Nel *Barlaam e Josafat* del Sòcci la didascalia contiene una notizia, evidentemente e solo con lieve modificazione tolta alla leggenda, e della quale nulla si sa nel Dramma: *Nicor mago va per ingannare Josafat, ed ha promesso al Re che se si disputi la fede, lui la torrà a difendere, e poi lui sarà vinto dagl' idolatri.* Queste forme verbali del passato, proprie della narrazione, ritornano anche altrove. Ad esempio, nella *Santa Cristina: Fu di tanta forza le sopradette parole, che Dio mostrò un bello misterio, che 'l fuoco si sparse e uccise infinita gente.... Per le scellerate parole rovinò l'idolo del tempio, e morì il Re con molta gente: Juliano secondo barone incoronandosi dice,* ec.... *E passò di questa vita il detto incantatore, e Cristina dice,* ec.... *Fu di tanta forza la sopradetta orazione, che Dio risuscitò il mago, e risuscitato ginocchioni dice,* ec.... E in questa stessa Rappresentazione, dove sono frequentissime le tracce del testo leggendario, anche quando meno era scusato ricorrervi, notevole è anche la finale didascalìa, che così dice: *Apresi la terra, e di subito lo inghiotte colla donna. Altri dicono fu abattuto lui e la moglie di saetta. Altri dicono che lui andando pe' tempj facendo isdipignere gli Dei e facendo dipignere sè e ponendovi el nome suo, e' rovinògli come una saetta un tempio adosso. Puossi pigliare quello ch' altri vuole delle tre morti.* Tanto poco era sicuro del fatto suo il Drammaturgo, e tanta libertà lasciava al Festajolo, quando mancavagli la sicura scorta della leggenda!

Altre prove del fatto troviamo nella *Rappresentazione di Sant'Alesso,* dove l'azione procede ragionevolmente sol quando insieme si compongano in un tutto i versi e la

prosa, il dramma e i brani della leggenda inseriti nelle Didascalie: *Alesso uscito fuori di Roma si riscontrò in un viandante.... Partironsi tutti i servi, ed uno capitò dov' era Alesso.:.. Alesso per forza di remi capitò a Roma.... Mentre che portano Sant' Alesso a seppellire, era tanto il popolo che non potevano andare, e per rimediare, il Papa fece gittare di molti denari, acciocchè il popolo badassi a ricôrgli: e giunti in chiesa, il Papa dice,* ec. Ove è evidente che questi brani narrativi servono alcune volte a illustrare una azione appena accennata, altre a supplire un' azione assolutamente posta da banda. Nel *San Giorgio* più volte un personaggio simboleggia tutta un' azione, non rappresentata, ma spiegata dalla narrazione della didascalia: *Ora con grandissime urla e rumori corsono con fischi dov' era il dragone, e lui comincia per bocca a gittare zolfo e foco, per modo che none scampò se none uno solo, e venendo verso la città dice da sè,* ec.... *Furono quel dì battezzate ventimila persone sotto il re Sileno, e uno cittadino non si volendo battezzare, fuggendo dice,* ec. E finalmente nel *San Venanzio: Il popolo veggendo questo miracolo, tutto confessò lo Iddio di Venanzio esser vero Dio, e però uno dice così,* ec.... *Subito cominciò ad uscir l'acqua d'un masso, in modo che tutti si convertirono, onde uno dice,* ec.... *E' Romani ammazzorono ognuno, onde uno di quegli dell' Imperadore va all' Imperatore e racconta ogni cosa.* Molte volte vi è così stretta relazione fra l' azione narrata nelle indicazioni sceniche e quella rappresentata, che si direbbe necessario dover assistere alla recita col Dramma stampato fra mani, come ai dì nostri all' opera o al ballo col *Libretto:* poichè la didascalia, come vedemmo, non si restringe a indicare chi e come e in che modo debba parlare od operare, ma spesso contiene qualche fatto o circostanza del fatto taciuta ne' versi. E le Didascalie, tolte di peso dalla leggenda, servono anche ad esprimere sentimenti non enunciati o appena adombrati: come nel *San Venanzio: Battuto non sentiva alcun dolore, e dice così,* ec.; nel *San Giovan Gualberto* denotano il passaggio di tempo: *Di poi San Giovanni si partì, e andò a stare a Vallembrosa; alcun tempo di poi fu fatto Abate, e*

ciò sentendo uno amico del Vescovo gliel va a dire, ec.; nell' *Annunziazione* illustrano una parte che forse si rappresentava mimicamente: *La Misericordia cerca tutto il cielo, e la Verità discende in terra, e cerca tutta l' umana generazione, e non si trovò in cielo chi avesse sufficiente carità, nè in terra si trovò alcuno innocente; tornarono adunque e ristrinsonsi le Virtudi, e la Pace disse loro: Voi non sapete alcuna cosa; non si trova chi faccia bene se non uno, e però si vuol dire che lui che ci ha dato il consiglio ci dia l' ajuto, e la Pace disse al Figliuolo di Dio:* Piacciati udir quel ch' io ti prego e spono, ec. [1]

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 186. Il libro che teneva innanzi il Belcari era un Sermone di San Bernardo: *In fest. Annuntiat. B. V. Sermo I* (*Opp.*, 1719, vol. I, pag. 980), dove la controversia delle Virtù è così narrata: *Summa tamen controversiae totius haec videtur. Eget miseratione creatura rationalis, ait Misericordia, quoniam misera facta est et miserabilis valde.... E contra Veritas: Oportet, inquit, impleri sermonem quem locutus es, Domine. Totus moriatur Adam necesse est, cum omnibus qui in eo erant, qua die vetitum pomum in praevaricatione gustavit. Ut quid ergo, ait Misericordia, ut quid me genuisti, Pater, citius perituram? Scit enim Veritas ipsa quoniam Misericordia tua periit et nulla est, si non aliquando miserearis. Similiter autem e contrario et illa loquebatur. Quis enim nesciat quod si praedictam sibi praevaricator sententiam mortis evaserit, periet, nec permanebit jam in aeternum Veritas tua, Domine? Ecce vere unus de Cherubin ad regem Salomonem suggerit esse mittendus, quoniam filio, inquit, datum est omne judicium. Et in ejus ergo conspectu, Misericordia et Veritas obvia erunt sibi, eadem quae supra meminimus verba quaerimoniae repetentes.... Grandis controversia, fratres, et intricata nimium disceptatio!... Non videbatur quomodo simul possent erga hominem Misericordia et Veritas conservari.... Judex inclinans se digito scribebat in terra. Erant autem verba scripturae, quae Pax ipsa legit.... Haec dicit: Perii si Adam non moriatur; et haec dicit: Perii, nisi Misericordiam consequatur. Fiat Mors bona, et habet utraque quod petit. Obstupuere omnes.... Sed id quomodo fiet, inquiunt? Mors crudelissima et amarissima est.... Bona fieri quanam ratione poterit? At ille, mors, inquit, peccatorum pessima, sed pretiosa fieri potest mors sanctorum.... Fieri, ait, potest si ex caritate moriatur quis, utique qui nihil debeat morti.... Sed ubi poterit ille innocens inveniri, qui mori velit, non ex debito sed ex voluntate?... Circuit Veritas orbem terrae, et nemo mundus a sorde, nec infans cujus est unius diei vita super terram.... Sed Misericordia coelum omne perlustrat, et in Angelis quoque, ne dixerim pravitatem, minorem tamen invenit caritatem. Nimirum haec victoria alio debebatur, quo majorem carita-*

Che la Rappresentazione altro non sia se non riduzione metrica della leggenda, perchè, come dice il Prologo del *Salomone:*

.... meglio si tiene a memoria
La cosa vista che la cosa udita,

nè gli autori concepissero l'azione drammatica altrimenti che come un dialogizzamento della sacra narrazione,[1] chiaro lo mostra anche il non trasandare nessuna circostanza del racconto, anche se trattisi di particolari, dai quali l'arte rifugge, e pei quali veramente non è fatta. Con ciò non vogliamo dire che non siavi parte alcuna della narrazione che sia intralasciata, benchè questo sia il più ordinario; ma che per certi episodj sostanziali del racconto agiografico la Rappresentazione non conosce altra forma se non quella della esatta riproduzione scenica, alla quale di loro natura sembrerebbero ripugnare. L'Autore

tem nemo haberet, ut animam suam poneret pro servis inutilibus et indignis.... Redeunt ad constitutam diem Veritas et Misericordia anxiae plurimum, non invento quod desiderabant. Tunc vero seorsum Pax consolans eas, Vos, inquam, nescitis quicquam, nec cogitatis. Non est qui faciat bonum hoc, non est usque ad unum. Qui consilium dedit, ferat auxilium. Intellexit Rex quid loqueretur, et ait: Poenitet me fecisse hominem. Poena, inquit, me tenet, mihi incumbit sustinere poenam, poenitentiam agere pro homine quem creavi. Tunc ergo dixit: Ecce venio. Nec enim potest hic calix transire, nisi bibam illum. Et accersito protinus Gabriel, Vade, inquit, dic filiae Sion: Ecce Rex tuus venit. Festinavit ille et ait: Adorna thalamum tuum, Sion, et suscipe Regem. Porro venturum Regem Misericordia et Veritas praevenerunt, sicut scriptus est: Misericordia et Veritas praecedent faciem tuam. Justitia thronum praeparat secundum illud: Justitia et judicium praeparatio sedis tuae. Pax cum Rege venit, ut Propheta fidelis inveniretur, qui dixerat: Pax erit in terra nostra cum venerit. Inde est quod nato domino, Angelorum chorus canebat: Pax in terra hominibus bonae voluntatis. Sed et tunc Justitia et Pax osculatae sunt, quae non modice videbantur hactenus dissidere.

[1] Per ciò la scusa delle cose meravigliose e incredibili stava nella Leggenda stessa: onde nel Prologo del *Jeu de S. Nicolas: Signeur, che trouvons en la vie Del Saint, dont anuit est la veille: Pour che n'aies pas grant merveille Se vous vées aucun affaire, Car canques vous nous verrés faire, Sera essamples, sans douter, Del miracle representer:* MONTMERQUÉ ET MICHEL, *Théâtre franç.*, pag. 164.

non rifà il suo soggetto colle norme dell'arte, ma lo espone nella sua realtà storica, aggiungendovi soltanto il dialogo e l'azione mimica dei personaggi. La Rappresentazione, anche per questo aspetto, non è ancora il vero Dramma, non è quel felice composto di finzione e di verità, donde risulta la perfezione del lavoro scenico.

Se le geste dei Martiri, che pur dànno il maggior numero di argomenti al Teatro sacro dell'età media, sieno o no capaci di perfetta rappresentazione drammatica, fu cosa acutamente discussa dal Lessing.[1] Il quale concluse col dire che sino all'apparizione di un genio, che col fatto dimostri altrimenti, sarebbe opportuno lasciar dormire in pace i soggetti dell'epopea cristiana.[2] E ponendo da banda ogni altra considerazione, desunta dall'arte stessa drammatica, certo è che, oltre alle difficoltà accennate dal gran critico di Amburgo, cotesti argomenti al nascente teatro imponevano anche, a nome della religione e pel fine morale del Dramma, l'obbligo strettissimo di non nascondere nè attenuare ciò che formava la gloria massima dell'eroe o dell'eroina, e che allo spettacolo conferiva dignità d'insegnamento: vale a dire, la solenne confessione della fede in mezzo ai martirj, l'invitta costanza innanzi alle lusinghe, alle minacce, ai tormenti dei persecutori, finchè il sangue versato fosse suggello all'affermata credenza. Quegli schiavi senza patria, quelle vergini senza passioni, quelle matrone senza viscere conjugali o materne, quel volgo senza lettere, quei sacerdoti senz'altro anelito che della celeste perfezione, quei romiti senza legami di famiglia o di nazione, che sarebbero essi mai nella storia se non una moltitudine innominata, ove non avessero col proprio sangue confessata la loro fede religiosa? La loro

[1] E prima di lui aveva scritto F. M. Zanotti nell'*Arte Poetica*, Rag. II: *Io mi meraviglio come possa parere ad alcuno che il martirio di un Santo sia materia conveniente ad una tragedia, nè io vorrei che il protagonista fosse gran fatto filosofo, e molto meno stoico: Opere:* Milano, Classici, 1818, vol. I, pag. 67.

[2] *Hamburg. Dramaturg.*, Zweite stük, in *Werk.*: Leipzig, Göschen, 1866, vol. VI, pag. 15.

vita e la fama sta tutta nella morte incontrata serenamente, impavidamente. Ma che il martirio in sè stesso, quando l'un personaggio è desideroso di darlo, e l'altro arde di riceverlo, sia argomento drammatico, niuno vorrà asserire, se non vogliasi porre tutto l'effetto dell'azione in una impressione dolorosa, anzi straziante, che neppure la fortezza dell'animo contro l'immeritata sventura serve ad attenuare. Laonde questi privilegiati servi di Dio che non abbruciano nel fuoco, non annegano nell'acqua, parlano senza lingua e si muovono senza piedi, e orbati degli occhi e amputati delle membra e a sangue flagellati vengono dall'ajuto divino rifatti d'ogni danno corporale, nè muojono, finchè la spada del manigoldo, perch'essi non sieno da più dell'Apostolo delle genti, non tronchi loro la testa, non sembreranno certo, a chi abbia senso dell'arte, veri caratteri drammatici. [1]

Ma comunque di ciò si pensi, il Drammaturgo cristiano in nessuna parte poteva meno discostarsi dalla leggenda, che in questa del martirio: anzi si direbbe che la Rappresentazione altro fine non avesse, se non quello di svegliar negli animi circa a questo punto capitale della vita dei Santi una impressione assai maggiore di quella eccitata dalla semplice lettura. [2] Quindi è che ciascuna Rap-

[1] Vedi, in contrario, l'*Examen de Polieucte* del CORNEILLE.

[2] Ma il vescovo MARTIRANO, studioso e traduttore dei Greci, alla Crocifissione sostituì il racconto di un Nunzio, ritornando così a quell'espediente, del quale aveva fatto tesoro l'Autore, qual ei si sia, del *Christus patiens*, ma donde gli autori della Rappresentazione del Colosseo, e quant'altri in Italia e fuori trattarono questo stesso tèma, non che quelli dei Martiri cristiani, che ne derivano, si erano allontanati, come non conducente allo scopo. Anche nella *Selva* di una tragedia sulla *Passione*, che trovossi fra i manoscritti del GIANNOTTI, la Crocifissione è narrata da un Nunzio. (*Opere:* ediz. Le Monnier, vol. II, pag. 371.) Nè diversamente accade in un'altra *Passione di Cristo*, che trovasi nel Cod. Riccardiano 2248, della fine del secolo XVI. È divisa in cinque atti, e i personaggi sono quasi tutti allegorici, la Misericordia, la Verità, la Pace, la Giustizia, ec., e per contrario, l'Ingratitudine, la Crudeltà, l'Ostinazione, e simili. Alla scena del Calvario è sostituita una prolissa narrazione del fatto.

presentazione, con precisione di circostanze, ma non poca monotonìa, pone studiosamente dinanzi agli occhi dei fedeli i preparativi e le forme del martirio: e questo viene riprodotto in tutti i suoi episodj, essendo ben raro il caso che un sol genere di tormenti tolga di vita l'eroe. Alla lotta interna, che è il principio sostanziale del vero Dramma, il Dramma dell'età media sostituisce il diverbio fra il Prefetto, l'Imperatore o il Sacerdote pagano da una parte, e il neofito dall'altra: diverbio inutile all'andamento dell'azione, perchè gli uni e l'altro sono desiderosi di finirlo, essendovi in fondo la morte, che a quelli è soddisfacimento di ira e d'odio, a questo appagamento d'ineffabile voluttà: e infatti, quetate le parole, e senza che la vittima si difenda o riandi con ingiurie e con atti, il manigoldo, personaggio principalissimo e necessario della Sacra Rappresentazione, ghermisce la sua preda, e contenta insieme i martirizzatori e il martire.

Abbiamo detto che il martirio viene esposto in ogni suo particolare. Infatti nella *Festa* intitolata *di Sant' Agata quando gli fu moze le poppe,* il manigoldo le dice: *Or oltre, porgi qua presto il tuo petto,* e le taglia le mammelle, che poi le sono miracolosamente rappiccate da San Pietro apparso in figura di medico, finchè *tollole di dosso i panni,* è gettata nel fuoco. *Sant' Agnese* viene anch' essa spogliata ignuda, ma un Angelo le porta *una veste bianca dipinta a soli:* messa nelle fiamme, vi resta intatta *come una salamandra,* nè muore se non passata *la gola d' un coltello. Sant' Apollonia* è spogliata, battuta a verghe e rottile i denti: e per ultimo il boia le taglia il capo. Nella *Santa Caterina,* la vergine alessandrina prova su di sè:

che non son fole
Le battiture di maestro Piero;

il quale, infatti, la pone fra due ruote, e per ultimo le ingiunge:

Qui ti assetta,
Spògliati il busto e poi la testa inchina,
Se tu non vuoi nel martirio stentare;

mentre alla Regina, seguace della Martire, sono tagliate *le poppe dal petto. Santa Cristina* è graffiata con acuti uncini; ma *per volontà di Dio sciolta la mano ritta, prese uno brano della sua carne di petto, ch' era stata cogli uncini da' carnefici frappata, e gettala nel volto al padre:* nè basta; è messa nella caldaja ardente, e non brucia; le si mette una macina al collo, e non affoga; indi il carnefice *co' rasoj le spicca le poppe e le cava la lingua,* e finalmente muore, ma di una coltellata. *Santa Dorotea* è messa sulla graticola, e poi toltane via, è *così nuda legata ad una colonna, e crudelmente cogli uncini laniata:* ma vedendo che ha *membra di diamante,* il Prefetto romano ordina sia decapitata, nel mentre essa esclama:

Quanto gaudio sent' io, quanto piacere!
Così fussin le pene tutte quante!
Più forte, frati mia, ch' io vi prometto
Ch' io non gustai mai più tanto diletto.

Sant' Ipolito è martirizzato in mille guise: gli è *infranta la carne infine all' osso,* è stracciato con raffi, è condotto al patibolo *con la catena a piedi, strascicone:* nè minori oltraggi soffre il misero corpo di *San Lorenzo,* tormentato con piastre di ferro rovente, battuto *con palle impiombate, con fruste e scarpioni,* percosso con sassi nella bocca, e finalmente arso sulla grata. *Santo Romolo* e i suoi discepoli sono strascinati *chi per un piede, chi per un braccio, uno altro per i capelli, l' altro per tutte due le braccia, e Santo Romolo per la gola; San Rossore* e i suoi compagni vengono *attanagliati con piastre di ferro infuocate; San Valentino,* decapitato, e la sua discepola Santa Juliana menata ad una colonna: *ivi spògliolla nuda, e lègolla e bàttolla forte,* gettandole sul capo piombo strutto; indi è messa *a una ruota piena di rasoj,* e spogliatala di nuovo, le stracciano le carni; terminando la lunga serie di tormenti coll' inevitabile taglio della testa; *San Venanzio* è *strascinato un pezzo* pei piedi e lasciato per morto, sotterrato vivo sino al collo, e poi crocifisso, morendo soltanto col decapitarlo. A *Sant' Ignazio* viene strappato il cuore, ove il birro

vede con meraviglia *scritto per tutto il nome di Gesù;*[1] a *Santa Barbara* sono nudate le spalle e flagellate; poi le si accostano *alle braccia nudate falcole accese:* indi *il ministro le taglia le poppe.*[2] Anche a *Santa Margherita* si scopre *il petto,* e le si pongono alle carni *le falcole accese.*[3] *Santa Uliva* si tronca da per sè le mani, colpevoli di aver eccitato il bestiale amore del padre: e il miracolo più grosso non è veramente che le sieno restituite, ma che se le tagli da per sè tutte due.[4] Insomma, non vi ha forse altro esempio di martirio fuori della vista del pubblico, se non nel *Sant' Ipolito,* dove *ciò non apparisce;* ma in tutte le altre non vi è davvero risparmio di morti e di tormenti.[5]

È chiaro che nello spettacolo dovevano insieme conciliarsi l'illusione scenica e la sufficienza dei personaggi a far la parte loro, in modo che quella non fallisse del tutto, e questa si accomodasse colla possibilità di patire alcuni degl'inferti tormenti, non certo tutti. Per le decapitazioni finali, al vivente personaggio si surrogava un fantoccio, come per tutti i casi consimili può inferirsi dalla didascalia della *Santa Cristina,* ove dopo che il boja le ha ordinato di por giù la testa, *s' ha a scambiare el contraffatto;* e da quella della *Santa Apollonia* che dice: *Alquante donne piangono sopra Santa Apollonia, e una di loro la piglia sotto il mantello, un' altra ne pone quivi una contraffatta che s'assomiglia a Santa Apollonia, e il manigoldo gli tagli capo.*[6] E se

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 29.
[2] *S. R.*, vol. II, pag. 87-89.
[3] *S. R.*, vol. II, pag. 137.
[4] *S. R.*, vol. III, pag. 254.
[5] Il P. Della Valle, *Lettere Sanesi:* Roma, 1786, vol. III, pag. 53, descrivendo una Strage degl'Innocenti di Matteo di Giovanni senese, pittore del secolo XV, dove sono sessanta e più figure di morti o feriti sanguinolenti, nota la corrispondenza fra queste atrocità della pittura e quelle degli Spettacoli devoti.
[6] Nel *Mystère des Actes des Apostres* dovendosi rappresentare Tommaso costretto a passare pei ferri roventi, è avvertito: *Icy doit cheminer par-dessus, et en doit avoir d'autres* (barre ardenti) *mis par soubz terre, et doit avoir force d'eaue, qui doit faire fumée:* Parfait, *Op. cit.*, vol. II, pag. 430. E per l'arsione di San Barnaba: *Icy Barnabé soit lyé par le corps et par les piedz contre une roue de char-*

anche non trovassimo in due Rappresentazioni queste avvertenze, dovremmo certo supporre che gli attori non spingessero il loro affetto all'arte e l'ardor religioso sino a farsi tagliar davvero il capo; sicchè in qualche altro modo dovesse provvedersi al caso. Così pure, quanto alle flagellazioni e percosse, dalla *Devozione* umbra *del Venerdì Santo* sappiamo che bastava battere *un poco devotamente:* confidando che la fantasia dello spettatore accrescesse quel poco, e immaginasse qualche cosa di ben più aspro. Quanto alle nudità, è chiaro che dovessero rappresentarsi togliendo la prima veste di dosso, e scoprendone una camicina,[1] come

rette, et au millieu ung pillon, ou doit avoir ung pertuys pour passer une corde, et par dessoubz terre ung corps fainct comme Barnabé, et faindra le bourreau brusler ledict corps fainct, et se dévallera Barnabé par dessoubz terre: PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 423. E abbruciandosi tre Martiri, *icy doivent estre attachez au pillon, et qu'ilz se puissent devaller en bas secretement, et en leurs lieux reboutter entre le pillon et les fagotz aucun corps faintz:* ID., II, 447. Nel *Mystère de la Vengeance Nostre Seigneur*, Nerone fa aprire il corpo di Agrippina, ma si avverte che debbasi legarla *sur ung long banc, le ventre dessus, et fault avoir ung corps faint pour ouvrir:* ID., II, 360.

[1] Nel *Mystère de Sainte Barbe: ligant eam nudam:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 46: *exuant eam usque ad umbilicum:* ID., II, 55. *Mais cette nudité* (avvertono gli Autori della storia del Teatro francese) *n'étoit pas effective; des habits peints faisoient cet effet aux yeux des spectateurs:* ID., II, 112. Così quando nel *Mystère de Bien-advisé et Mal-advisé* leggesi: *Bien-advisé s'en va à Satisfacion, et Satisfacion doit être nue*, giova ricordare che nel Prologo si protesta non esserci *habit sur corps et sur teste Qui nullement soit malhonneste:* ID., II, 117, 129. Alcune volte bastava spogliarsi una certa parte degli abiti, sicchè la parola di nudità non va presa nel suo stretto significato. Ad esempio, nell'*Ottaviano* la Sibilla dice: *Ma converrà che 'n camera ti spogli Della tua veste, Imperator pregiato.* E la didascalìa: *Dice l'Imperadore alla Sibilla quando sono ignudi*, ec. Ma subito dopo la Sibilla: *Orsù, quando vedrai ch' i' sono scalza, Ch' i' sia rimasta nell'ultima vesta*, ec. L'ultima vesta dunque restava. Così nel *Mystère du Vieil Testament*, Susanna va al bagno, e dice alle ancelle: *Despouillez-moy.* E quelle: *Osterons-nous vostre corset? — Nenny, car ce n'est pas la guise A dames se mettre en chemise; En corset suis bien à mon aise:* L. PARIS, *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims:* Paris, 1843, vol. I, pag. 934. Non capisco bene che cosa voglia dire la didascalìa seguente dell'*Agnese* provenzale: *Modo spoliat eam per ventrem et non pas per manus:* pag. 17.

del resto avverte una didascalia della *Santa Uliva: Fate apparire molte donne ignude, o vero vestite con tela color della carne,*[1] se anche abbia a dirsi che talvolta la devozione non si sarà arretrata innanzi a qualche mostra vera e propria del corpo umano.[2] Il sangue era facile a fingersi, e così le mammelle e altre membra amputate: anche le fiamme saranno state semplicemente dipinte, nè le spade saranno entrate davvero entro i corpi dei pazienti.[3] E così in ogni caso si sarà provveduto che lo spettacolo si avvicinasse possibilmente al reale, senz' essere uno spasimo: benchè sia noto che qualche volta la fatica generata da certe incomode positure e da un prolungato saggio di tormenti, anche inferti nella minor misura possibile, riuscisse non pertanto soverchia, ed anche mortale.[4]

Ma pur restringendo nei limiti della corporea tolle-

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 301.

[2] Non saprei se nella Rappresentazione fiorentina si trovino esempj, nei quali a spiegar la nudità sia impossibile ricorrere alle vesti carnicine: qui addietro (pag. 280) abbiamo citato un fatto curioso di Sessa: ma Firenze non era Sessa. Anche pel Mistero francese è in alcuni casi impossibile non ammettere le nudità, o almeno certe nudità, che del resto in Francia come presso noi si offrivano in spettacolo, senza scandalo, nei flagellamenti dei devoti: onde nel *Mystère du Vieil Testament: Icy sera licite.... avoir certains personnages tout nudz en maniere de penitents:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 345. Giova però ricordare che anche i personaggi femminili erano sostenuti da uomini.

[3] Nel *Mystère des Actes des Apostres*, San Tommaso è ferito con *ung glaive fainct*, cioè a lama rientrante: PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 432. Vedi in proposito il VASARI, *Vita del Cecca*, citata qua addietro a pag. 207.

[4] Una Cronaca di Metz ci fa sapere che nella Passione rappresentata nel 1437 un curato di San Vittore, che faceva la parte di Cristo, *fut presque mort en la croix, s'il n'avoit esté secourus, et convint qu'un autre prestre fut mis en la croix pour parfaire le personnage du crucifiement pour ce jour. Et un autre prestre qui s'appelloit Messire Jean de Nicey.... fut Judas, le quel fut presque mort en pendant, car le cuer luy faillit, et fut bien hativement despendu, et porté en voye:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 285. — Il PITRÈ (*Delle Sacre Rappresentaz. popolari in Sicilia:* Palermo, Virzì, 1876, pag. 49) afferma che *ogni comune racconta che quando si fece la tale o la tal'altra Rappresentazione, Giuda fu a un pelo di rimanere strozzato per la foga avuta nel gittarsi il nodo al collo e nell' appiccarsi.*

ranza certi atti dolorosi, certo è che essendo la Sacra Rappresentazione storia data in spettacolo, era necessario seguire pedissequi il racconto agiografico, dovesse anche cangiarsi la scena in un campo scellerato, convertirsi l'azione principale in carneficina, e far del manigoldo e dei suoi adepti personaggi di primaria importanza nel Dramma.[1] Tutto questo, che repugnerebbe all'estetica moderna, era conseguenza degli argomenti obbligati e della derivazione del Dramma dalla leggenda narrativa.[2]

[1] Del resto, ognuno sa quanto spesso, ed in ogni religione, i riti sanguinosi, veri o simbolici, si congiungano colla devozione. E per non uscire dal nostro argomento, ci piace ricordare colle parole del PITRÈ (*Op. cit.*, pag. 51) uno spettacolo dato a Mazara nel 1728 in onore dei martiri San Vito, Modesto e Crescenzia. Era una processione simile a quelle fiorentine, accennate qui addietro a pag. 222, in nota, salvo l'efferatezza dello spettacolo. *Pochi*, dice il PITRÈ, *i personaggi astratti, moltissimi i manigoldi armati di varj strumenti: quattrocento Martiri crudelmente straziati; altri sventrati, e stirate le budella in una ruota, altri in una caldaja di zolfo e piombo bollente; altri lacerati con uncini e pettini di ferro, altri pestati sotto le catasta, altri saettati, e crocifissi, e sbranati da fiere, e morsicati da vipere, e flagellati a sangue, e strappate co' denti le lingue, e tagliate le dita, le mani, le braccia, e feriti con accette, e trapassati con spade e coltelli; e poi scorticamenti e attanagliamenti e decapitazioni d'ogni maniera: scene terribili, che erano come l'introduzione di quella, ove si rappresentava il martirio del fanciullo Vito, del vecchio Modesto, della donna Crescenzia. Sedici furono i luoghi, ne' quali tutte le scene si eseguirono, sparse per tutta la città.* Il PITRÈ cita un opuscolo contemporaneo, stampato in Palermo da Cristoforo d'Anselmo: ma si arriva difficilmente a comprendere che da uomini vivi e veri si potessero anche approssimativamente, ma pur con aspetto di realtà, rappresentare siffatte scene strazianti: bisogna dunque credere che misti agli uomini vi fossero anche fantocci di legno, di carta pesta, ec.

[2] Nell'antico Teatro sacro francese sono anche maggiori le difficoltà e le scabrosità che provengono dalla stretta aderenza ai testi narrativi e dal voler rappresentare sulla scena ogni fatto menzionato nel racconto. Lasciamo da parte la Circoncisione di Gesù in scena (PARFAIT, *Op. cit.*, vol. I, pag. 146) e il Prefetto di Acaja che sul punto d'inveire contro la moglie convertita da Sant'Andrea, è preso da violenta colica, della quale è sollevato seguendo il consiglio di un suo cavaliere: *Allez au retraict, et allégé vous sentirez* (ID., II, 437): e ricordiamo Abram che prende Agar per mano *et la*

XXVI.

Della unità d'Azione nella Rappresentazione Sacra, e di quelle di Tempo e di Luogo.

Il Dramma greco, quantunque dall'Epopea in principal luogo traesse argomenti alla favola, ha nonpertanto una propria sua forma, in tutto distinta dalla narrativa. E sebbene a comporlo concorresse, oltrechè l'Epica coll'ordito dei fatti, anche la Lirica colla trama dei sentimenti, fu e restò differente da ambedue i generi di poesia, che in lui si collegavano: e, così formato com'era, si svolse rigogliosamente per insita virtù, giungendo a grado a grado

maine en sa chambre (Id., II, 314), e la signora Putifarre che dice a Giuseppe: *Allon coucher ensemble* (Id., II, 322), e Bernabea che David fa condurre *dans son secret* (Id., II, 332), e Tamar violata da Amone: *Il la chouche,* dice il testo (Id., II, 333); e Dio che comunica a Raffaello e Raffaello che riporta e commenta a Adamo il precetto del *crescite*, del quale Eva riceve *grande récréacion.* (Vedi V. De Viriville, in *Biblioth. Écol. Chart.*, vol. III, pag. 455.) Vero è che senza aver la scusa della storia, i signori Drammaturghi moderni hanno *otta catotta* delle scene nulla più decenti di queste.

Un passo di difficile spiegazione è quello, col quale il *Meneur du jeu* conchiude il *Mystere de la Vengeance*, che ha fine colla presa e col sacco di Gerusalemme: *Vous avez veu* — dice egli al pubblico — *vierges dépuceller Et femmes mariées violer:* e difatti un Gerosolimitano piange al vedere la moglie in preda al nemico: *Las! seras-tu comme Flora Violée cy en ma présence!* I fratelli Parfait (vol. II, pag. 364) dicono che ciò dovesse avvenire dietro le cortine (*custodes*), ma a questo pare opporsi la parola *veu;* e infatti il Morice (pag. 84) opina che gli spettatori non dovevano esser privati *de cet édifiant spectacle:* e anche il Du Méril (pag. 68) non si accorda coll'opinione dei Parfait. Bisogna, secondo noi, intendere discretamente la cosa: che, cioè, in questo quadro finale si facesse qualche atto, pel quale dovesse intendersi che alle uccisioni, agl'incendj e alle altre crudeltà di un saccheggio si aggiungeva anche lo stupro: ma se per amor di verità si faceva qualche atto che lo simboleggiasse, la stessa recapitolazione del *Meneur* parrebbe indicare che era cosa tanto fuggitiva e confusa, che infine dei conti non era inutile farla notare agli scrupolosi osservatori della realtà storica, come effettivamente rappresentata sulla scena.

alla somma perfezione dell'arte. Ma quelle certe proprietà che i precettisti dal Risorgimento in poi, e specialmente i Retori e i Tragici di Francia, ridussero a regole immutabili del Dramma in generale e di quello greco in particolare, e in che implicaronsi gl'ingegni, sminuiti di forze per volontario asservimento, non erano però condizioni così necessarie all'opera drammatica, che fossero notati di biasimo coloro che non le osservassero. La chiara intuizione del punto drammatico nella successione dei fatti narrati dalla storia o trasmessi dalla leggenda importava necessariamente Unità d'Azione: la quale poi, nella sua ricca semplicità, non isforzatamente si accomodava, ma quasi naturalmente adagiavasi nelle altre due di Luogo e di Tempo: l'ultima delle quali Aristotele, senza farne precetto, notò esser generalmente mantenuta dai Drammaturghi della sua nazione. Ma le Unità di Tempo e di Luogo stanno nel Dramma greco soprattutto perchè una è l'Azione: e l'Azione è concepita e rappresentata nella sua schiettezza, così senza frondosi accessorj, come senza remoti antecedenti od ultimi effetti. Errerebbe tuttavia di gran lunga chi credesse che i Greci delle Unità di Tempo e di Luogo si facessero norme di osservanza strettissima: dappoichè, sebbene la presenza continua del Coro in sulla scena in certo modo fosse d'impedimento a un soverchio arbitrio, pure non passò loro mai pel capo che l'Azione non potesse uscire da un angusto limite di ore e di stanza. I Greci, con quella loro profonda e serena coscienza dell'arte, sentivano bene che in certi casi per evitare un preteso sconcio si sarebbe caduti in quegli altri ben più meritevoli di biasimo, ne' quali precipitarono i loro incauti imitatori:[1] e che il Dramma è soltanto libera ed immaginosa imitazione della realtà.[2] Perciò

[1] Vedi le giudiziose osservazioni del Lessing sul modo, col quale il Corneille e il Voltaire intesero e praticarono le Unità di Tempo e di Luogo: *Dramaturg.*, St. XLVI.

[2] Già prima del Lessing, il Johnson aveva nella *Prefazione al Teatro di Shakspeare* assalito vigorosamente le eccessive dottrine dei Francesi, rivendicando i diritti della poesia, la quale cesserebbe di esser arte se fosse imitazione esatta del reale. Egli conclude col dire: *Chi osservi le Unità senza togliere nulla al pregio dell'opera*

nell'*Agamennone* si tengono dietro immediatamente l'annunzio dell'incendio di Troja e l'arrivo del protagonista ne' suoi Stati: nelle *Eumenidi*, la scena è trasportata da Delfo ad Atene, e dal tempio di Minerva all'Areopago. Della stessa libertà usa Sofocle dell'*Ajace*, in che l'eroe esce dal campo e si reca in luogo deserto, ove, sottrattosi alla vista dei commilitoni, si uccide: e nelle *Trachinie*, in che ben tre volte Lica, Illo ed Ercole sono dall'Isola di Eubea trasferiti in Tessaglia. Nelle *Supplici* di Euripide, Teseo parte d'Atene, giunge a Tebe, combatte, ritorna: nell'*Andromaca*, sono strettamente collegati fra loro, senza intervallo, fatti che avvengono in luoghi diversi.[1] Nelle *Nubi* di Aristofane, la scena è in casa di Strepsiade e nella via: nelle *Rane*, in Tebe e nell'Inferno.[2] Usò dunque anche il Teatro greco di una libertà conforme alle necessità stesse dell'arte, senza tuttavia far volontario e capriccioso abuso di quella forza della immaginazione, per la quale all'autore è dato trascinar seco lo spettatore in luoghi e tempi diversi, e questi volentieri, e quasi senza accorgersene, lo segue. Ciò che importava maggiormente era mantenere una, e strettamente una, l'Azione.

Il Teatro sacro medioevale, invece, non sospettò neanche che potessero esservi norme o convenienze riguardanti il Tempo e il Luogo, ed altrimenti concepì l'Unità d'Azione; il che avvenne, perch'ei ricorse alle fonti leggendarie non solo per averne argomenti ed eroi, ma per tradurre la leggenda stessa in forma scenica, voltando la Narrazione in Rappresentazione. Non altro, infatti, è l'antico Teatro spirituale se non la sacra leggenda recitata anzichè letta, dialogata anzichè raccontata. In luogo della Unità d'Azione secondo l'uso del Teatro greco, abbiamo l'Unità biografica

sua, sarà come un architetto che nel fare una cittadella segua tutti i precetti dell'architettura, senza diminuirne la forza. Un Dramma fatto coll'osservanza stretta delle regole mostra più quel che è possibile, che quello che è necessario.

[1] PATIN, *Etud. sur les tragiques grecs:* Paris, Hachette, 1865-66, vol. I, pag. 318, 372; II, 21, 80; III, 285; IV, 196.

[2] DU MERIL, *Hist. de la Coméd.*, vol. I, pag. 301.

e storica, sicchè la nuova forma scenica ben può dirsi contenere vita, morte e miracoli del protagonista.[1] Essa invero lo prende al nascer suo, lo rappresenta in tutti quei momenti della sua vita, di che la sacra narrazione offre il ricordo, lo accompagna al martirio ed al sepolcro, e nei prodigj dovuti alla virtù delle sue reliquie e della sua protezione ne ritrae la postuma gloria. Si capisce quindi come un siffatto concetto, confondendo le proprie ragioni e scambiandole con quelle della forma narrativa, non abbia nè possa avere veruna preoccupazione di osservare le Unità di Tempo e di Luogo. Non vi era pensata intenzione d'inosservanza, non ignoranza di ciò che in altri tempi si fosse fatto altrove; ma assolutamente diverso era il modo d'intendere l'Azione drammatica, la quale diventando un animato racconto differiva dalla leggenda, non già nell'intima ragion sua, ma soltanto nella forma esteriore. Apresi per ciò il Dramma sacro là dove ha principio la divota cronica: si svolge per tutti gli episodj che da quella sono riferiti, ed arrestasi al punto ove quella si ferma; sol che alle forme verbali del passato si sostituiscono quelle del presente, e più personaggi recitano ciò che un solo avrebbe letto. Se prendiamo ad esaminare i Drammi dei Santi vediamo esser essi vere biografie drammatizzate: e se ciò non accade, fra noi almeno, in alcune Rappresentazioni tratte dal Vecchio, o meglio dal Nuovo Testamento, egli è perchè certi fatti, come, ad esempio, l'Annunziazione, la Natività, la Purificazione, la Passione, e simili, hanno in sè medesime e nella mente dei fedeli un valore maggiore che di semplici episodj della Vita di Cristo, e sono quasi atti compiuti e per sè stanti. Ma fuori che in questi casi particolari, la Rappresentazione non procede altrimenti da quello che abbiam detto.

È tuttavia lode speciale della Rappresentazione italiana, posta a confronto col Mistero francese, quella di

[1] Le Commedie spagnuole *de Santos* erano specie di trilogie: la prima giornata, osserva il FIGUEROA, conteneva la gioventù e cavalleria del Santo; la seconda, la conversione e vita esemplare; la terza, i suoi miracoli e la morte: TICKNOR, *Op. cit.*, vol. III, pag. 32.

una certa misura nello spettacolo, e perciò di una maggiore economia nella composizione ed armonia delle parti. L'azione del Dramma sacro italiano, per quanto ampia e complessa, non è però così sconfinata e sformata come nelle *Somme drammatiche*[1] d'oltr'Alpe; e sebbene anche in Francia si trovino Misteri che non eccedono in lunghezza le nostre Rappresentazioni, tuttavia la foggia più comune, e che potrebbe servir di tipo, è quella *ciclica*, della quale il più noto esempio è dato dal Mistero della *Passione*.[2] Chi questo compose non credè doversi fermare al semplice fatto indicato nel titolo, solamente rappresentando la Crocifissione, ma vi comprese tutta la vita di Gesù. E poichè la venuta del Messia si collega strettamente col peccato originale, parve doversi in qualche modo risalire fino a questo, e su su sino alla creazione del mondo; ma perchè poi i fatti dell'Antico Testamento sono preparazione storica, e morale prefigurazione di quelli del Nuovo, e perchè bisognava colmare la lacuna dal primo fallo alla sua remissione, si posero in dramma anche i principali avvenimenti del Popolo d'Israele, conducendo per ultimo il lungo Spettacolo sino alla Resurrezione, anzi sino all'Ascensione e alla Discesa dello Spirito Santo.[3] Svolgendosi per un corso di quasi cinquantamila versi,[4] questo dramma, più volte ri-

[1] Frase felice del Douhet, *Dict. des Mystères*, col. 634.

[2] Lo stesso potrebbe dirsi dei *Ludi* tedeschi: il *Ludus passionalis Alsfeldiensis* (Hauft's, *Zeitschrf.*, vol. III, pag. 477) dura tre giorni: due assai lunghi, quello della Biblioteca di Donaueschingen: Mone, *Schausp. d. Mittel.*, vol. II, pag. 150. La *Passione* di Francfort del 1498 contiene 205 personaggi (Fichard, *Francf. Archiv.*, vol. III, pag. 133): l'*Osterspiel* del Cod. di Lucerna del 1527 ha due lunghe giornate con parecchi riposi, e oltre 350 personaggi: Mone, *Id.*, vol. II, pag. 126.

[3] *Au limbe nous commencerons Et puis après nous traiterons La haultaine narracion Pour venir à la Passion De notre Salveur Jesus-Christ. Après la Resurrection Et l'admirable Ascension Et mission du Saint Esprit:* P. Paris, *Les manuscr. franc. de la Biblioth. du Roi:* Paris, Techener, 1845, vol. VI, pag. 293.

[4] Il Mistero della *Passione*, secondo la prima forma di Arnoul Gresban, comprendeva ventisettemila versi in tre giornate, che per la rimanipolazione di Jean Michel divennero cinquantamila circa in cinque giornate: vedi P. Paris, *De la mise en scène des Mys-*

manipolato, chiedeva un séguito di parecchie giornate: e sei ne doverono essere occupate, quando nel 1507 fu rappresentato a Parigi;[1] ma nel 1400 ne aveva volute ben otto a Reims.[2] Più breve, ma ancor esso abbastanza lungo, era quell'altro Mistero della *Passione* che nel secolo decimoquinto più volte fu rappresentato a Parigi in quattro giornate.[3] Un Cronista di Poitiers ricorda che nel 1534 vide rappresentarvisi la *Passione, et ce jeu dura onze jours continuels et subsécutifs:*[4] un altro di Valenciennes lasciò ricordo che nel 1547 lo stesso Mistero si protrasse per venticinque giorni:[5] la recita se ne cominciava a mezzo-

tères, et du Mystère de la Passion. — Leçon du cours de Littérat. du moyen-âge, 7 mai 1855, pag. 14-15.

[1] MAGNIN, *Journal des Savants*, 1846, pag. 11.

[2] Riproduciamo dal già citato libro di LOUIS PARIS: *Toilles peintes*, etc., vol. I, pag. LIX, la seguente antica descrizione dello Spettacolo di Reims: *Le dimanche* 23 *mai* (1400) *l'on fit la monstre de la Passion, tous les acteurs à cheval. Le* 26, *Jean Moet lieutenant du capitaine et Foulquart prièrent d'avancer le service de l'église les jours que l'on répresenteroit la Passion, pour y dire, devant que commencer, la Messe du Saint Esprit, et avoir les enfants du chœur de l'Eglise pour chanter musique en la dite action. Le* 30, *jour de la Pentecôte, après le service, se commença à représenter les Mystères de la Passion et y fut-on jusques au soir. Le lundi l'on commença dès huit heures, et joua-t-on des Mystères jusques à sept heures du soir sans cesse. Et durant ces actes l'on présentoit du vin tous les jours, de la part de la ville, à ceulx qui estoient spectateurs de l'action. Les femmes estoient préposées pour présenter vin et patisseries à ceulx qui jouaient, et y avoient des acteurs qui avoient des buffets tous couverts de vaisseile d'argent, et bien ornez, et faisoient présenter vin et fruits en leur nom: ce qui se faisoit tous les jours. Le mardi,* 1 *juin, l'on commença dès les* 9 *et* 10 *heures jusques à la nuit. Le mercredi on fit le même. Le jeudi l'on commença le matin, et le jeu après le disner fut cessé à cause de la pluie. Le vendredi l'on joua après le disner jusques au soir. L'on se reposa le samedy. Le dimanche on représenta le Crucifiement de Jesus-Christ et y eu bien seize mil personnes regardant. Le lundi furent représentées la Resurrection et l'Ascension et la mission du Saint Esprit. Cela fait, tous furent en l'Eglise de Reims chanter le Te Deum solennel, les acteurs estant en places éminantes.*

[3] P. PARIS, *Manuscr. franç.*, vol. VI, pag. 291.

[4] BOUCHET, *Annal. d'Aquitaine*, parte IV.

[5] OUTREMAN cit., in LEROY, *Etud. sur les Mystères*, pag. 128. Questi (pag. 130) ricorda un manoscritto della *Passione* in venti giornate.

giorno, e a metà dello spettacolo si faceva una pausa, perchè gli attori, che in tutti non erano meno di settanta, e gli spettatori, che potevano calcolarsi a seimila il giorno,[1] prendessero cibo e riposo. Il che era già molto, ma ben assai meno del tempo, che ci volle pel Mistero degli *Atti degli Apostoli* fatto a Bourges nel 1536, e che non fu minore di quaranta giorni.[2] Ma sull' esempio di questi, in che interi Libri Canonici venivan posti in dramma, non minori dimensioni hanno altri Misteri. Il Mistero di *Santa Barbara* è diviso in quattro giornate,[3] e così quello di *San Cristoforo:*[4] in tre quello del *Roi Advenir*, cioè di Barlaam e Josafat,[5] e la *Vita di San Martino* di Andrea de la Vigna.[6]

Questa mancanza di misura appare anche nel numero dei versi e in quello dei personaggi. Il solo Cristo nel Mistero della *Passione* aveva a dire 3400 versi, dei quali non meno di 1300 dal momento che era levato sulla croce.[7] Il citato Mistero degli *Atti degli Apostoli* contiene un ottantamila versi.[8] Il numero dei personaggi si capisce che dovesse corrispondere all' ampiezza e varietà dei fatti; il surricordato Mistero di *San Martino* ne richiedeva oltre il centinajo:[9] ma in quello della *Passione* si andava molto più su. Quattrocentonovanta sarebbero essi, secondo la lezione primitiva del Gresban;[10] ma si va a cifra maggiore

[1] La somma dell'incasso fu, secondo un documento del tempo, di 4680 lire tornesi, 14 soldi e 10 danari, il che a sei danari il giorno, quant' era il prezzo d' entrata, dà una cifra di oltre 150,000 spettatori per tutto il tempo delle rappresentazioni. Vedi Morice, *Op. cit.*, pag. 157; e a pag. 161 il bilancio della *Passione* di Angers nel 1486.

[2] Lassay, *Hist. du Berry*, vol. VI, pag. 7, citato in Langlois, *Essai sur les danses des morts:* Rouen, Lebrument, 1851, vol. I, pag. 249.

[3] Parfait, *Op. cit.*, vol. II, pag. 5.

[4] Id., *Op. cit.*, vol. III, pag. 1.

[5] Id., *Op. cit.*, vol. II, pag. 475.

[6] Leroy, *Op. cit.*, pag. 284.

[7] Morice, *Essai sur la mise en scène*, etc., pag. 124.

[8] Parfait, *Op. cit.*, vol. II, pag. 387.

[9] Sono tutti registrati coi nomi degli attori in un atto contemporaneo, recato dal Jubinal, *Myst. inédit.*, vol. II, pag. IX.

[10] Du Méril, *Op. cit.*, pag. 69, nota 4.

prendendo quella del Michel: perchè nel Mistero della *Concezione* e della *Natività* erano introdotti novantasei personaggi, e in quello della *Passione* propriamente detta ottantasette per la prima e terza parte, cento per la seconda, ma per la quarta ben cinquecento.[1] La metà quasi degli abitanti di una città, osserva a ragione il Magnin,[2] s'industriava a sollazzare ed edificare gli animi dell'altra. Lo stesso personaggio era sostenuto da più attori; perchè crescendo via via in età durante la rappresentazione del Mistero, chi l'aveva fatto come di pochi anni, non poteva poi farlo di molti: onde nel Mistero della *Passione* vi è una Maria di tre anni, che cede il posto a una di tredici,[3] che a sua volta viene surrogata dalla *grant Nostre-Dame.*[4] Così, nel Mistero del *Vecchio Testamento* a un dato punto *fine la jeune Sara;*[5] a un altro *fine le petit Samuel,*[6] surrogandosi ad essi un attore più grande: *la grant Sara, le grant Samuel.*

Abbiam già visto esempio della necessità d'interrompere lo Spettacolo, che ordinariamente cominciava verso le sette o le otto del mattino, e durava fino alle cinque o alle sei della sera, per poter provvedere a ristorare il corpo: e ne abbisognavano egualmente attori e spettatori. *Lors se fera pause pour disner,*[7] è scritto a un dato punto della seconda giornata del Mistero *de la destruction de Troye la grant:* e similmente a mezzo alla terza: *pause pour disner.*[8] Bisognava anche provvedere ai bisogni spirituali, e accomodar con quelli il tempo destinato allo Spettacolo, ma il più

[1] Tivier, *Histoire de la Littérat. dramatiq. en France:* Paris, Thorin, 1873, pag. 254. Secondo il calcolo del Langlois, *Op. cit.*, pag. 251, sarebbero nella *Passione* 545 attori.

[2] *Les origines du Théâtre moderne,* pag. xxiv.

[3] Parfait, *Op. cit.*, vol. I, pag. 404. E più oltre, pag. 469: *Icy commence la grant Nostre-Dame.*

[4] Id., *Op. cit.*, vol. I, pag. 469.

[5] Id., *Op. cit.*, vol. II, pag. 343.

[6] Id., *Op. cit.*, vol. II, pag. 329. E pag. 322: *Fin du petit Joseph.* Pag. 335: *Fin du petit Salomon.*

[7] Parfait, *Op. cit.*, vol. II, pag. 464.

[8] Parfait, *Op. cit.*, vol. II, pag. 467. — Cfr. anche vol. II, pag. 544-45: *Icy se fait le disner;* e vol. III, pag. 74.

delle volte era necessario che si modificassero le ore canoniche. Ad Angers nel 1486 bisognò anticipar la Messa e ritardare i Vespri, perchè i Canonici e i Cantori potessero assistere alla *Passione:* [1] nel 1400 a Reims fu fatto lo stesso, perchè il Mistero doveva servirsi dei chierici per i pezzi cantati. [2]

Erano questi Misteri feste solenni, dove tutto era grandioso, smisurato, eccessivo, dal numero degli attori a quello degli spettatori, dalla quantità dei versi a quella dei giorni. La vita di una città era tutta quanta sospesa e assorbita nei preparativi prima, e poi nella rappresentazione: il lavoro cessava di necessità; s'interrompeva prima volontariamente, poi per ordine delle Autorità municipali. [3] La spesa era enorme per quei tempi, divisa in quantità di persone e di oggetti: nè sempre l'entrata vi corrispondeva. Dopo la rappresentazione della *Passione* ad Angers nel 1486, fatti i conti, si vide che l'incasso di venticinque giornate di fatiche era 4680 lire, 14 soldi, 10 denari tornesi, equivalente presso a poco a 16,700 franchi. Rivenduti tutti gli abiti ed utensili che avevano servito al Ludo, se ne ricavarono ancora 728 lire, 12 soldi e denari 6. Ma le spese erano salite a lire 4179, 4, 9, sicchè il prodotto netto non fu maggiore di lire 1230, 2, 3, distribuito fra gli attori secondo la parte maggiore o minore che avevano avuta nello Spettacolo. [4] Ma men bene andò a Romans nel 1509, quando vi fu rappresentato il Mistero *des trois Doms,* dei tre signori. Ebbe il poeta, un Canonico della città, 255 fiorini, pari a 2190 franchi: 156 franchi furono spesi in carta e copioni: 5545 per gli *edifizj* o *echafaults:* 5627 per macchine e *ingegni.* Ma il prodotto non superò i 680 fiorini, e si arrivò a 738 dopo rivenduto il legname: onde

[1] Parfait, *Op. cit.,* vol. II, pag. 291.

[2] Vedi addietro, pag. 54, nota 4.

[3] Prima della rappresentazione della *Vie de S. Martin — commendement fut fait à son de trompete par messeigneurs les maires et eschevins que nul ne fust si osé ny si ardis de faire euvre mécanique en la dite ville, l'espace de trois jours ensuivant esquelz on devoit jouer le Mystère:* Leroy, *Op. cit.,* pag. 286.

[4] Morice, *Op. cit.,* pag. 162.

una rimessa di 1736 fiorini, o 14,940 franchi di nostra moneta, a carico del Capitolo e della Città: forse avevano dato troppo al poeta, l'opera del quale fu tuttavia rivista da un celebre autore di Misteri, mastro Chevallet, per soli sette fiorini. [1]

Contento a minori dimensioni, a minor quantità di personaggi, a minor numero di ore, senza occupare intera una cittadinanza, ma pur essendo tuttavia uno Spettacolo pubblico di gran sfarzo, la Rappresentazione fiorentina [2] risponde meglio del Mistero francese a certe norme di arte e di buon gusto. [3] Il Dramma francese colla sua forma ci-

[1] ROYER, *Histoire du Théâtre*, vol. I, pag. 224.

[2] Gran numero di personaggi ricorda il PITRÈ, *Op. cit.*, pag. 64 e segg., nelle *Casazze* palermitane del secolo decimottavo, processioni figurate e rappresentazioni mute di soggetto divoto. Nella Processione palermitana del 1733 ebbero parte 298 personaggi in 29 gruppi, rappresentanti simbolicamente tutto il ciclo della Leggenda evangelica. Nella Processione di Carini del 1744 furonvi 144 personaggi in 12 gruppi: in quella di Partinico del 1787, 186 attori davano l'iconografica espressione dei 12 articoli del *Credo*. La *Casazza* più solenne era quella di Nicosia, che tradizionalmente si mantenne, con qualche intervallo d'interruzione, fino al 1851, e vi prendevan parte 1200 personaggi, distribuiti in 20 gruppi, rappresentanti con atteggiamenti e qualche volta con qualche canto o dialogo conveniente, la storia del mondo dalla caduta al riscatto. Il PITRÈ ricorda per ultimo una *Casazza*, della quale fu spettatore il 14 aprile di quest' anno 1876 in Ficarazzi, ove i personaggi erano 94 in varj gruppi. Se l'origine delle *Casazze* è genovese (vedi sulle *Casacce* di Genova, LADY MORGAN, *L'Italie:* Bruxelles, 1825, vol. II, pag. 96), lo sfarzo delle Processioni rammenta, però, e comprova la trista efficacia delle usanze spagnuole nell' Italia asservita.

[3] Un solo esempio di Dramma ciclico ci è avvenuto di trovare nelle nostre ricerche per le Biblioteche fiorentine, e si contiene nel Codice Magliab., cl. VII, num. 760, intitolato: *Incominciano alcuni Misteri della Vita, Morte, Passione, Resurrezione et Miracoli del Salvator del Mondo:* ma esso è raccozzato insieme da gran numero di Rappresentazioni particolari: anzi le molte figure, che vi sono intercalate, sono tolte dalle Rappresentazioni a stampa. In 939 facciate cominciando dai Profeti di Cristo, e giù per l' Annunziazione passando per tutti i fatti dei Vangeli, si arriva alla Passione e Resurrezione, indi si trova la Liberazione dei Padri dal Limbo, la Discesa dello Spirito Santo, il Martirio di San Pietro, Sant' Jacopo e Sant' Ignazio, fino al ritrovamento della Croce. Vi sono tuttavia alcuni episodj che non rispondono a nessuna delle Rappresentazioni note,

clica corrisponde meglio all'idea dogmatica cristiana, raccogliendo in un gran quadro la storia del mondo e dell'uomo dalla Creazione al Giudizio, e facendo punto centrale a quella la Passione del Redentore promesso dai Profeti e dalle Sibille. È lo stesso concetto che l'Arte italiana tentò esprimere, aderendo alla tradizione religiosa, con Bonanno nelle porte del Duomo di Monreale, restringendosi tuttavia ai fatti della missione di Cristo, e più ampiamente col Tafi nei mosaici del Battistero di Firenze, col Maitani nei bassorilievi della facciata di Orvieto, con Cimabue nei freschi della Basilica superiore di Assisi: e che certamente dovè guidare la mano di Michelangiolo in quelli della Sistina. Ma i poeti drammatici del Quattrocento si accorsero con felice intuito, che alla forma dell'arte loro meglio conveniva spezzare il gran quadro nei suoi naturali episodj storici; e forse la finitezza, colla quale i pittori e gli scultori contemporanei avevano già rappresentato separatamente l'Annunziazione, la Passione, la Resurrezione e tutte le altre parti del racconto evangelico, dovette animare i Drammaturghi ad emulare in scene parlate le mute scene delle tele e dei bassorilievi, dando loro la stessa unità di rappresentazione. E infatti i Drammi sacri italiani di quella età quasi mai non eccedono certi ragionevoli limiti, nè certamente sorpassano quelli delle Tragedie e dei Melodrammi moderni: e spesso i più lunghi sono divisi in due giornate, e non più, come vedemmo del *Costantino*, dell'*Uliva*, della *Rosana*. E fra il difetto di stancar la pazienza dell'uditorio con uno spettacolo così protratto da eguagliare il tempo realmente occorso ai fatti, e l'altro di raggrupparli discretamente, fidando nei privilegi della poesia rappresentativa e nelle forze eccitate della immaginazione, il Dramma

specialmente pei fatti immediatamente antecedenti alla Passione, come quelli del Lebbroso, della Vedova, del Cieco, dello Storpio, del Centurione, dell'Indemoniato, della Samaritana, dell'Adultera, della Tentazione nel deserto, della Moltiplicazione dei pani, ec., che pensiamo sieno tolti da qualche Dramma inedito. Per la parte rimanente ci è stato facile ritrovare le Rappresentazioni qua e là poste a contributo. Ma questo Dramma ciclico par fatto per la lettura, non per la recitazione in pubblico.

sacro italiano volle dar la preferenza all'ultimo sistema. Secondo il nostro presente modo di vedere, si potrà alla Rappresentazione fare un rimprovero che forse non movevangli i contemporanei, di raccogliere, cioè, e costringere insieme sulla scena troppo spazio di tempo, troppa distanza di luoghi, troppa quantità di avvenimenti: ma se ne facciamo ragguaglio col Mistero francese, dovremo non esserle avari di qualche lode di relativa parsimonia, e convenire che più del Dramma oltramontano si accosta a norma d'arte.

Nè crediamo essere accecati dall'amore delle cose nostre, quando diciamo che in generale la Sacra Rappresentazione supera il Mistero come composizione poetica, e certo anche gli va innanzi come opera drammatica, per una economia ben più lodevole, quando si abbiano presenti quelle contemporanee compilazioni, così farraginose e direm pure mostruose, dell'antico Teatro di Francia. E come nel tutto, così in certe parti oseremmo dire che la Rappresentazione s'avvantaggia al paragone col Mistero. Radi infatti sono nella Rappresentazione i monologhi, assai prolungati invece e frequenti nel Mistero: e il dialogo stesso raffrontato colle lungaggini e colla poca o niuna maestrìa della scena francese sembrerà nei nostri Drammi abbastanza rapido, breve, animato, e condotto con magistero che quasi potrebbe dirsi artistico. Senza che nella Rappresentazione non troviamo, come nel Mistero, quelle certe goffaggini [1] e quegli ardimenti di lin-

[1] Però queste goffaggini, sebbene non manchino, temo sieno state esagerate. Il famoso dialogo fra l'Angiolo e il Padre Eterno:

Père Eternel, vous avez tort,
Et devriez avoir vergogne:
Votre Fils bien-aimé est mort,
Et vous dormez comme un ivrogne.
— Diable m'emporte, qui en savais rien —

benchè sempre citato, a mostrare la mancanza d'arte e di convenienza del Mistero, non mi è mai riuscito di rinvenirlo in nessuno dei testi antichi francesi che ho rifrustati: sicchè o è in qualche Mistero di età assai tarda, quando il genere sacro si era corrotto a contatto colla Commedia, o è addirittura una *spiritosa invenzione*, una parodìa delle forme del Mistero, fatta da qualche bello spirito.

guaggio erotico, onde presso alcuni è stato infamato il Dramma sacro medioevale;[1] chè in essa la semplicità non si trasmuta mai in trivialità, nè vi si troverebbero immagini e parole che repugnino alla convenienza ed alla modestia.

Ma sebbene assai minore che generalmente nel Mistero ciclico o biografico francese, lungo spazio di Tempo è contenuto quasi in ognuna delle nostre Rappresentazioni. Cominciando dalla *Natività*, che in breve intervallo racchiude lo spazio di tre ore,[2] ricordate da Bobi pastore al giungere presso il presepio come spese per strada, si passa ai tre giorni, nei quali, rammentandolo l'Angiolo stesso nell'annunziazione della festa, e poi Sara nell'ansiosa aspettativa del marito, si svolge tutta l'azione dell'*Abramo ed Isac.*[3] Nella *Conversione della Maddalena* è detto da Marta che sono già passati quattro dì dalla morte di Lazzaro,[4] come nella *Santa Eufrasia* è due volte avvertito che sono scorsi due giorni,[5] e tre nella *Santa Eufrosina*. Ma si va sempre crescendo, quando da un episodio all'altro troviamo passati *quaranta e cento dì* nel *San Rossore:* e, appena a un terzo della Rappresentazione, un anno nella *Santa Eufrasia*,[6] ed egual tempo nella *Stella.*[7] E nel *Barlaam* del Socci scorrono due anni; in diciassette, da certe parole del protagonista s'intende compita tutta l'azione

[1] Vedine esempj nella Prefazione del Jacob alle *Farces, Sotties et Moralités du XV siècle:* Paris, Delahays, 1859, pag. XIII, e pel Teatro inglese in Wright, *Hist. de la caricature et du grotesque,* trad. française: Paris, Delahays, 1875, pag. 247 e segg. La *Santa Agnese* provenzale è piena di parole degne del luogo, ove principalmente si svolge l'azione, il postribolo; nè la Santa stessa le schiva: ad esempio, laddove, volendo dimostrare che avendo scelto a sposo Gesù non può congiungersi in matrimonio col figlio del Prefetto, osserva che se avesse due mariti, *del derier seria putans E del premier mollers leal:* pag. 4.

[2] *S. R*, vol. I, pag. 197.

[3] *S. R.*, vol. I, pag. 45, 48.

[4] *S. R.*, vol. I, pag. 300.

[5] *S. R.*, vol. II, pag. 272, 277.

[6] *S. R.*, vol. II, pag. 280.

[7] *S. R.*, vol. III, pag. 343.

del *Sant' Alesso:* trenta sono confessati nel *Miracolo della Maddalena,*[1] sessanta nel *Sant' Onofrio:*[2] da Decio a Teodosio passano dugent'anni, quanti ne occorrono ai *Sette Dormienti:*[3] vero è che nell'intervallo costoro riposano nelle viscere del monte, e il loro risvegliarsi, anzi tutto quanto il fatto, è prodigio che eccede ogni umano ragionamento, e il Dramma deve conformarvisi.[4] Ora, per far passare queste lunghe sequele di ore, di giorni, di mesi, di anni, usa spesso la Rappresentazione qualche spediente, e il più semplice è quello di una pausa silenziosa, come nel *Miracolo del Monaco: poi si riposa come se passasse in mezzo alcun tempo.* Altre volte l'intermezzo di una Lauda cantata *mentre camminano,* lascia, come nella *Sant' Orsola,* indovinare il tempo necessario ad andare da un luogo all'altro, come, ad esempio, dall'Inghilterra a Roma: ma più giova la divisione in *giornate:* onde al principio della seconda nella *Santa Uliva* subito è detto: *Dodici anni è che io persi la mia sposa,*[5] e in quella di *Rosana: Quindici anni è ch' i' mandai il mio figliuolo A far nutrire,* ec.[6] Più sarebbe giovata all'uopo una divisione per atti e scene, che però la Sacra Rappresentazione, e in generale l'antico Teatro sacro, non conobbe mai.[7]

[1] *S. R.,* vol. I, pag. 420.
[2] *S. R.,* vol. II, pag. 403.
[3] *S. R.,* vol. II, pag. 366.
[4] Cfr. *Los mas dichosos hermanos,* di AGUSTIN MORETO.
[5] *S. R.,* vol. III, pag. 294.
[6] *S. R.,* vol. III, pag. 383.
[7] Nel Teatro francese troviamo qualche volta le *pause.* Nel *Mystère des Actes des Apostres,* quando Pietro e i compagni pescano, si avverte *icy posent uns peu:* PARFAIT, *Op. cit.,* vol. I, pag. 469. Nella *Sainte Barbe,* quando il padre la consegna ai Dottori che le insegnino la religione dei pagani: *Pausa, recedant Doctores cum Barbara:* ID., vol. II, pag. 11; e più oltre: *Pausa, fingat Barbara dormire:* ID., pag. 17. E anche: *Pausa, veniat Lamenant versus Origenes:* ID., pag. 29. Intanto che i messaggeri di Origene viaggiano: *Pausa:* ID., pag. 30, o anche: *Pausula:* ID., pag. 30-31. Nella *Passion* vi sono la *petite pause* (vedi, ad esempio, in PARIS, *Op. cit.,* vol. I, pag. 250), e la *grande pause* (ID., pag. 280). Queste *pause* talvolta erano occupate o da canti (vedi PARFAIT, *Op. cit.,* vol. II, pag. 345) e suoni (ID., pag. 461), o da intermezzi del *fatuus* o *stultus* (ID., pag. 30): al-

I personaggi in generale fanno essi stessi altrui noto questo trascorrer del tempo più rapido sulla scena che nel fatto,[1] come nel *Miracolo dei tre Pellegrini*, in che la fanciulla che vuol tentare il giovinetto, dice esser *venuta ormai la notte oscura*, e poco appresso l'oste, padre di quella, *giorno ormai è chiaro*.[2] Per tal modo lo spettatore, se non se ne fosse accorto di per sè, veniva a conoscere che i fatti si dovevano intendere accaduti più rapidamente sulla scena del teatro che su quella del mondo: sicchè, guidato da tali avvertenze, poneva egli fra episodio ed episodio quella distanza, che la finzione drammatica non riusciva a rappresentare perfettamente, ma che dalle sue proprie ragioni le era permesso di raccogliere e come condensare in minor spazio di tempo.[3]

Similmente accade de'Luoghi: che si direbbero immediatamente accosti l'uno all'altro, se dovesse guardarsi alla prestezza, colla quale dall'uno all'altro si recano gli attori dinanzi agli occhi del pubblico, che pur doveva sapere come spesso fossero fra loro assai distanti. Vedasi nella *Sant'Eufrasia* con quanta prestezza un servo va e viene dal Pretore all'Imperatore,[4] e dall'Imperatore ad Eufrasia, e viceversa;[5] nella *Sant'Orsola*, benchè il Re di Brettagna *sia discosto*,[6] l'Ambasciatore inglese gli arriva davanti in un momento, avvertendo tuttavia:

tre volte lo Spettacolo taceva: *Nota, cy fault faire pause tant qu'ils vont en la maison:* PARIS, *Op. cit.*, vol. II, pag. 695.

[1] Il massimo del tempo trascorso è forse nei Misteri quello enunciato da Adamo nel *Vieil Testament: Or y a-t-il cent ans contables Que Cain me destitua De toutes joyes delictables Quand mon chier fils Abel tua.*

[2] *S. R.*, vol. III, pag. 470-04.

[3] Il *Santo Isidoro* di LOPE DE VEGA comprende quaranta o cinquant'anni (TICKNOR, *Op. cit.*, vol. II, pag. 367): *el Primer rey de Castilla*, trentasei; nel *Nacimento de Cristo* si rappresentano la Creazione e la Natività, ec. (ID., pag. 385). La *Semiramis* del VIRUÉS abbraccia dai trenta ai quarant'anni (ID., pag. 157), ec.

[4] *S. R.*, vol. II, pag. 274.

[5] *S. R.*, vol. II, pag. 277.

[6] *S. R.*, vol. II, pag. 445.

Noi abbiam fatto già tanto cammino,
Che mi par di veder la terra appresso.[1]

Più oltre si annunzia che il Re d'Inghilterra *è per la strada*, e immediatamente dopo, eccolo giunto.[2] Da un'ottava all'altra il cavallaro della *Sant'Uliva* ha fatto *in sei ore* miglia cenventotto,[3] e gran mercè s'egli di ciò benignamente ci avvisa! E cavallari e corrieri e ambasciadori, ed Angeli, che si potrebbero qualificare per celesti cavallari, sono perpetuamente in moto e in giro per legar fra loro le varie parti dell'azione, e ravvicinare quasi le distanze naturali dei luoghi. Quantunque personaggi secondarj, servono essi ad un fine di somma utilità, ricongiungendo insieme i fatti, i quali, accadendo ciascuno in più regioni fra loro remote, non riuscirebbero senz'essi a raccogliersi ad unità.

La Unità di Luogo è, dunque, ignota alla Sacra Rappresentazione: ma ciò avviene in modo assai differente da quello tenuto nei Drammi moderni, nei quali si sono voluti rompere i confini dei così detti precetti aristotelici. Imperciocchè nella scena moderna i luoghi si succedono l'uno all'altro per cambiare di tele e prospettive: laddove nel Dramma dell'età media tutti i luoghi sono insieme presenti agli occhi dello spettatore, e soltanto l'azione si svolge e la voce si muove alternamente da un diverso punto della moltiplice scena.[4] Il che meglio intenderemo come avvenisse, studiando adesso l'assetto scenico della Rappresentazione.

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 416.
[2] *S. R.*, vol. II, pag. 423.
[3] *S. R.*, vol. III, pag. 283.
[4] L'Ingegneri, *Op. cit.*, pag. 43, ricorda con riso una Sofonisba *fatta in ottava rima da un poeta, di cui non mi sovviene il nome, ma l'ho veduta alla stampa..., la quale rinchiude nella sua scena non solo Cirta, Cartagine e la patria di Massinissa, ma la città di Roma e la regia di Tolomeo in Egitto e diverse altre parti del mondo, dall'una all'altra delle quali i personaggi fanno tragitto a lor bene placito, sì però che quando occorre un di così fatti passaggi, per dargli per avventura verisimilitudine di tempo, si fornisce l'atto. Di maniera che la favola è divisa in quindici o venti atti.*. Ecco un Drammaturgo che voleva riunire insieme le forme della Rappresentazione medioevale e della Tragedia antica!

XXVII.

Assetto scenico della Sacra Rappresentazione.

Sull'assetto scenico dell'antico Teatro sacro sono discordi fra loro gli eruditi francesi.[1] Opinarono infatti i fratelli Parfait[2] che la scena del Mistero fosse un grande edificio (*eschaffaut*),[3] al sommo del quale stésse il Paradiso, nell'infimo e sotterraneo l'Inferno, e fra mezzo tanti piani (*établies*) quante le regioni principali, ove svolgevasi l'azione, suddivisi ciascuno in più scompartimenti (*mansions*),[4] secondo i luoghi particolari di ciascuna regione. Per immaginare questa particolare conformazione del palcoscenico propria del Mistero, e che si direbbe imitata dai bugni degli alveari,[5] dovrebbe prendersi ad esempio una scatola distinta in tante caselle e messa per ritto, o piuttosto una casa, della quale fossero abbattuti i muri maestri esterni,[6] anzi il teatro stesso odierno, solchè gli attori ne occupassero essi le ringhiere e i palchetti, e la scena il pubblico.[7] Con questa spiegazione che fu accolta dai più, e fra gli altri

[1] Ma lo SCALIGERO (*Poetica*, 1561, vol. I, pag. 34) descrive esattamente a questo modo la scena dei Misteri: *Nunc in Gallia ita agunt fabulas, ut omnia in conspectu sint.... Personae ipsae nunquam discedunt: qui silent, pro absentibus habentur.*

[2] *Op. cit.*, vol. I, pag. 63.

[3] Nella bassa latinità *Scaffale, Scafaldus, Scafardus, Scalfaudus:* vedi DUCANGE *ad voc.* Esempio: *Acta Concil. Pisan.*, 1409: *Venit Papa una cum Cardinalibus et Praelatis multis ante ecclesiam in alto Scalfaudo, ubi coronatus fuit.* E anche, *Scadafale* e *Scadafaltum.* Di qui *Giafaldo*, nel passo del SALUZZO, citato addietro, pag. 200, nota 1. Nei Documenti provenzali recati dall'ARNAUD, *Ludus Santi Jacob.*, pag. VIII: *Cadafales;* in inglese: *Scaffolds:* EBERT, *Artic. cit.*, pag. 69.

[4] Detti anche *loges o siéges.* — *Mansion* ricorda quel dell'Evangelio: *In domo patris mei mansiones multae sunt:* JOHAN., XIV, 2.

[5] TIVIER, *Op. cit.*, pag. 210.

[6] MORICE, *Op. cit.*, pag. 42.

[7] H. DE LA VILLEMARQUÉ, *Le grand Mystère de Jésus, Drame breton du moyen-âge:* Paris, Didier, 1865, pag. CXX.

dal Morice, il quale discusse di proposito questa materia in un brioso libretto, parrebbero accordarsi molti testi antichi e didascalie e descrizioni di Spettacoli: [1] ma un più attento esame dei medesimi documenti e dell'argomento in generale ha condotto l'illustre Paulin Paris ad esporre una diversa opinione. [2] Ed invero, ei nota come la più gran parte dell'azione avvenga fuori degli scompartimenti o mansioni, e solo in certi casi particolari i personaggi ci restino entro, ed ivi muovansi e parlino; ma che in generale lo svolgimento del Mistero domandava uno spazio assai maggiore di quello che potevasi avere in quei casotti sovrapposti. Invero, osserva il Paris, la più gran parte dell'azione si spiega fuori di cotali mansioni. Prima di entrare in un giardino, in un tempio, in una casa, i personaggi camminano, parlano, operano, nè si tengono nell'interno delle dimore, se non in casi obbligati, come la Santa Vergine nel suo oratorio al momento dell'angelica salutazione, Gesù Cristo nel tempio quando disputa con i Dottori, San Pietro nell'anticamera di Caifasso e di Pilato quando rinnega il Maestro. [3] Ma davanti il presepio stanno i Pastori, davanti il tempio i Mercanti, davanti la casa di Pilato è il Pretorio, che non ne è separato, dice il testo, se non di pochi passi, e chiuso con steccato. Fra il Pretorio e la casa v'era ancora la colonna, dove Cristo doveva esser legato. Ma quando la sbirraglia, raccolta innanzi la casa di Caifasso, segue Giuda che la conduce prima dalla vecchia Hedroit a prendervi le lanterne, poi nel giardino degli Olivi, dove Cristo sta pregando a qualche distanza dai Disce-

[1] Vedi Parfait, *passim*. Ma qualche volta essi stessi arrecano in difesa della loro teoria esempj che la contraddicono. Così quando si legge (vol. II, pag. 446): *et doit estre l'eschaffault de Rome près de Paradis*, è puro arbitrio interpretare: *c'est-à-dire au dessus de celui de Paradis*.

[2] *De la mise en scène des Mystères, Leçon du 7 mai 1855 au Collége de France*. — Vedi anche Sepet, *Esquisse d'une Représentation dramatique à la fin du XV siècle*: Paris, Palmé, 1868.

[3] Anche nella *Nativité* pubblicata dal Jubinal (vol. II, pag. 70), sembra che il caso ordinario fosse di recitare entro il proprio casotto: *Cy voisent hors de leurs eschaffaults et regardent le ciel*.

poli; quando Gesù si trasfigura; quando ammaestra e nutre le turbe su altra montagna; quando getta l'anatema al fico sulla strada da Betania a Gerusalemme; quando infine muore sul Calvario, supporremo noi che, per tutti questi movimenti di scena e per altri assai, bastassero sei ripiani di un solo edificio? Come? il Calvario nel quinto, la Flagellazione in uno scompartimento del quarto; e le danze della giovine Salome e l'espulsione dei venditori dal tempio, negli altri due scompartimenti del secondo e del quarto! Ma questi venditori del tempio, ove mai li avrebbero cacciati le funate di Gesù Cristo? E taccio della splendida entrata in Gerusalemme, di quei fanciulli che custodiscono le porte della città, di quel concorso di giovinette, di vedove e di vecchi che gettano i loro abiti, e spandono fiori e palme sotto ai piedi del Salvatore del mondo.[1] Aggiungasi ancora, che di così sostanzial mutamento, quale sarebbe stato dalla disposizione della scena immaginata dai Parfait all'uso moderno, come mai non sarebbe rimasto alcun ricordo, tanto più trattandosi di tempi non eccessivamente da noi remoti? Ancora: assai spesso, in Inghilterra ad esempio, i Misteri alternavansi sullo stesso teatro con rappresentazioni d'altra sorta: oggi lo Shakspeare ci dava su l'*Otello* o l'*Amleto*, domani la stessa sua Compagnia ci rappresentava un dramma del Vecchio o del Nuovo Testamento, nè la disposizione del palco a scompartimenti sovrapposti conveniva alle produzioni del gran Tragico, così com'era necessaria ai sacri Spettacoli, nè da un giorno all'altro era possibile mutare questa conformazione per nuovamente ricomporla di poi.[2]

L'idea che dobbiamo farci della scena medioevale sarebbe invece quella che esporremo, seguendo la scorta dell'insigne Professore del Collegio di Francia. Stendevasi il teatro per una lunghezza di cento piedi all'incirca, quando più, quando meno; alzandosi, precisamente come l'odierna

[1] *Lez. cit.*, pag. 2.

[2] *Id.*, pag. 4. L'errore dei PARFAIT sarebbe consistito nell'assegnare agli attori quei duplici e triplici *echaffaults*, che invece erano destinati all'uditorio.

sala degli Spettacoli (salvo che il tutto era all'aria aperta, al modo delle nostre *arene*), in faccia alla platea ed ai palchi: i quali ultimi sono appunto, e non la scena, quegli scompartimenti (*établies*, *loges*), [1] in che altri scorse tante scene particolari del Mistero. La parte anteriore del palco celava sotto di sè, in forma di bocca spaventosa, che a quando a quando si apriva per dar passaggio ai Diavoli, la regione infernale; nella quale si capisce bene, checchè opinassero in contrario i Parfait, che non potevasi recitare, [2] ma si faceva soltanto *noise et tempête*, [3] e ne uscivano anche fiamme e fumo, e i Demonj vi precipitavano le anime dei peccatori e i loro corpi. [4] Sulla piattaforma, detta opportu-

[1] PARFAIT, *Op. cit.*, vol. I, pag. 474. — Nella *Santa Agnese* provenzale si direbbe che questi scompartimenti abbiano forma di castelli: ad esempio: *Modo recedit Simpronius cum tota familia sua, et tendit in castellum suum*: pag. 47; *Modo recedunt omnes Romani in castellum suum*: pag. 53.

[2] MORICE, *Op. cit.*, pag. 69. E infatti leggesi nel *Mystère de Sainte Barbe: Et doit on faire en Enfer grant tonnoire et grant hullement.... et doibvent estre tous les deables en Enfer, et sortir quant Lucifer parlera*: PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 53.

[3] Nel *Mystère de l'Incarnation: Adonc crient tous les deables ensemble et les tabours et autres tonneres faits par engin, et gettent les coulleuvrines, et aussi fait l'en getter brandons de feu par les narilles de le gueulle d'Enfer et par les yeulx et aureilles: la quelle se reclost, et demeurent les deables devans*: PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 510.

[4] *Enfer, faict en maniere d'une grande guelle, se cloant et ouvrant quant besoing est*: Didascalie del *Mystère de l'Incarn. et Nativ.*, in PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 499. — *Et estoit la bouche d'Enfer très-bien faite, car elle ouvrait et clooit quant les diables y vouloient entrer et issir, et avoit deux gros eulx* (occhi) *d'acier: Histoire de Metz*, citata dai PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 286. Più tardi l'Inferno si fece anche in altri modi. Nel *Mystère de la Resurrection* è come un pozzo, *massonné de pierres noires de taille*, diviso in due parti, l'una delle quali getta *feu de souffre saillant continuellement hors du dit puis*, e l'altra serve per passaggio a Satana. Sull'orlo del pozzo stavano *coulleuvrines, arbalestes et cannons par maniere de deffence*: ID., *Op. cit.*, vol. II, pag. 515-56. Nel *Mystère de Bien-advisé et Mal-advisé* l'Inferno è visibile, e fatto *en maniere de cuisine comme chez ung seigneur, et doit illec avoir serviteurs à la mode, et doit-on là faire grant tempestes, et les ames doivent fort crier en quelque lieu que l'on ne les voye point*: ID., vol. II, pag. 140. Del resto, è rimasto come proverbiale il modo di *bocca dell' Inferno* per *limina, ora Inferni*. A

namente *parloir*,[1] aveva luogo la maggior parte dell'azione, e di là parlavano gli attori, quando il soggetto stesso non li ritenesse in quegli scompartimenti posti più addietro, e che raffiguravano le regioni, città, boschi, mari, edifizj, reggie, templi, stanze, in che aveva luogo qualche episodio del Dramma. Da' quali poi essi uscivano, quando toccava la lor volta di parlare, ed ivi tornavano, quando non avessero altro da fare o da dire, e l'azione potesse procedere senza di loro.[2] Ivi, ciascuno al suo posto, li vedeva lo spettatore quando cominciava il giuoco,[3] e in una sola occhiata conosceva il numero delle regioni, la qualità dei personaggi, l'argomento insomma della Rappresentazione, a ciò spesso ajutandolo i cartelli posti su ciascun capannuccio,[4] e le spie-

pag. 273 abbiamo riferito una mascherata fiorentina della *Bocca dell' Inferno*.

[1] Nei Misteri francesi inediti pubblicati dal Jubinal il *Parloir* è chiamato *Champ*, forse perchè qualche volta fu in piana terra, fu un campo o prato. Per esempio, vol. I, pag. 92: *Cy voisent hors du champs sans plus faire*. Pag. 44: *Lors le jetent en une chaudière assise un pou haut enmy le champ*. Pag. 95: *Cy le portent hors du champ*. Pag. 481: *Lors se tiengne devant Paris un pou avant ou champs*. Vol. II, pag. 93: *Cy voisent entour le champ.... Cy voisent entour le champ jusques le mesagier ait parlé*. Pag. 94: *Voise un tour autour le champ, puis die*, etc. Pag. 97: *Cy voisent entour le champ, puis die*, etc. Pag. 104: *Cy voisent un tour ou deux enmy le champ, et puis die*, etc. Nella *Santa Agnese*, pag. 1: *Currendo per campum*; pag. 23: *Tendunt in medio campi*, etc. Nella *Sainte Barbe* si usa la voce *Ludum: Ducant eam per ludum percutiendo; Et in ludo habeant lapides:* Parfait, *Op. cit.*, vol. II, pag. 25 e 55.

[2] *Ycy s'en vont chacun en sa place:* Didascalìa della *Conception*, in Parfait, *Op. cit.*, vol. I, pag. 88. — *Ycy s'en vont en leur place:* Id., pag. 92. — *Ycy s'en vont les troys personnaiges en leurs siéges:* Id. pag. 147. — *Ycy s'en retournent les femmes en leurs loges:* Id., pag. 171. — *Et est à noter que Nostre-Dame est en Béthanie, comme en oraison à part, et ne se treuve point en tout le Mistere de la Résurection de Lazare:* Didascalìa della *Passione*, in Parfait, *Op. cit.*, vol. I, pag. 305.

[3] Sembrerebbe che anche in India gli attori stessero sempre e fin dal principio sulla scena: Vedi Du Méril, *Hist. de la Coméd.*, vol. I, pag. 183.

[4] Nel *Mystère du Vieil Testament: Se doit tirer ung ciel de couleur de feu auquel sera escrit: Celum Empireum:* Parfait, *Op. cit.*, vol. II, pag. 306. Nel Prologo della *Incarnation et Nativité* di Rouen del 1474 è scritto: *Afin d'ennuy fuir, nous nous tairons; Présent des*

gazioni date a voce[1] dal direttore dello Spettacolo (*Meneur du jeu, Acteur, Protocole*). Per rendersi dall'una all'altra di quelle diverse mansioni, se il viaggio doveva immaginarsi non breve, gli attori passavano di dietro, occultandosi agli occhi del pubblico quel tanto che potesse servire alla illusione del trascorrere del tempo: altrimenti, passavano per lo spazzo destinato alla scena comune.[2] Ma più alto che tutte le mansioni,[3] e quasi una gran tribuna riccamente adornata, ergevasi in fondo al palco il Paradiso,[4] che si apriva[5] e chiudeva, secondo il bisogno, come la bocca infernale, ed ove stava Dio in trinità, assiso sur un trono risplendente, circondato dai simbolici attributi della divi-

lieux, vous les pouvez congnoistre Par l'escript, tel que dessus voyez estre: PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 501.

[1] Anche nel Teatro indiano il *Praveçaka* (colui che entra avanzandosi) annunzia i cangiamenti di scena e il venir di nuovi personaggi: vedi DU MÉRIL, *Hist. de la Coméd.*, vol. I, pag. 221. Nei *teaziè* persiani l'impresario o direttore è sempre in scena ad ajutare gli attori e giovar l'andamento dello Spettacolo: vedi GOBINEAU, *Op. cit.*, pag. 393.

[2] In tal caso il più delle volte dicevano donde venivano e ove giungevano: *Dieu mercy! tant erré avons Qu'en la ville de Paris sommes:* MONTMERQUÉ, *Théâtre franç. du moyen âge*, pag. 223. — *Dame, dame, nous aprouchons De Paris la bonne cité:* ID., pag. 253. — *Tant ai erré chemin Que d'Espaigne suis au pais:* ID., pag. 448. — *Ne fineray Tant que je resoie en Hongrie.... G'y pense assez briément à estre:* ID., pag. 487. — *Dieu mercy, or ay-je tant erré Qu'en Escosse sui arrivé:* ID., pag. 527.

[3] Onde il nome di *Paradiso* rimasto al Loggione nei Teatri francesi.

[4] *Premierement est Paradis ouvert, faict en maniere de Throsme, et reçon d'or tout autour: au milieu duquel est Dieu en une chaisere parée, et au costé dextre de lui Paix, et soubz elle Misericorde: au senestre Justice et soubz elle Verité: et tout autour d'elles neuf ordres d'Anges, les uns sur les autres:* Descrizione del *Mystère de l'Incarnation* di Rouen, in PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 496.

[5] Anche ESCHILO nella *Psicostasia* rappresentò al sommo del teatro il cielo con Giove circondato dai Numi. Nella *Vita di Santa Maria Maddalena* l'Autore immagina che alla morte di Cristo *incontanente s'aprissono i cieli e venissono giuso le milizie degli Angioli a far la maggior festa, e la più dolce melodia..., ed essendo il cielo aperto, possiamo pensare che era, a riguardare la faccia del suo Padre con somma riverenza.*

nità sua, e dai cori degli Angeli,[1] suoi ministri e messaggeri.[2]

[1] In Paradiso assai spesso si fa musica coll'organo (PARFAIT, *Op. cit.*, vol. I, pag. 325; vol. II, pag. 65, ec.), e ciò viene espresso colla formola *Silete*, perchè in tal caso gli attori cessavano di parlare. (ID., vol. I, pag. 496, ec.) Anche i Diavoli qualche volta cantano, insieme accordandosi. (ID., vol. II, pag. 391.)

[2] Cfr. questa descrizione con il Prologo dell'antico *Mystère de la Résurection* recato a pag. 69. E leggasi anche questo brano della citata descrizione del *Mystère de l'Incarnation* dato a Rouen nel 1474: *Et estoient les etablies assises en la partie septentrionale d'iceluy, depuis l'hostel de la Hache couronnée, jusqu'en l'hostel où pent l'enseigne de l'Ange, second l'ordre déclaré en la fin de ce codicille. Mais les etablies des six Prophètes estoient hors des autres en diverses places, et parties d'iceluy Neuf Marchié. Ensuit l'ordre comment estoient faicts les etablies. Premierement vers Orient,* PARADIS (del quale già abbiamo recata la descrizione). — NAZARET (comprendeva i seguenti scompartimenti: 1. *La maison des parens Nostre-Dame;* 2. *Son oratoire;* 3. *La maison de Elizabeth en montaigne*). — HIÉRUSALEM (comprendeva: 1. *Le logis de Symeon;* 2. *Le temple Salomon;* 3. *La demeure des pucelles;* 4. *L'ostel de Gerson scribe;* 5. *Le lieu du peuple payen;* 6. *Le lieu du peuple des Juifz*). — BETHLÉEM (comprendeva: 1. *Le lieu de Joseph et de ses deux cousins;* 2. *La crache ez Beufz;* 3. *Le lieu où l'on reçoit le tribut;* 4. *Le champ aux pasteurs contre la tour Ader*). — ROMME (comprendeva: 1. *Le chasteau de Sirin prévost de Syrie;* 2. *Le temple Apollin;* 3. *La maison de Sibille;* 4. *Le logis des Princes de la Sinagogue;* 5. *Le lieu où l'on reçoit le tribut;* 6. *La chambre de l'Empereur:* 7. *Le throsne d'icelluy;* 8. *La fontaine de Romme;* 9. *Le Capitole*). — ENFER (del quale abbiamo citato la descrizione). — *Le* LIMBE *des Peres faict en maniere de chartre.* — *Les* PLACES DES PROPHETES *ez divers lieux hors les autres:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 495. Infine notiamo che il ROYER (*Histoire du Théâtre*, vol. I, pag. 217) ha visto in un codice del *Mystère de la Passion* (Bibl. Imp., 12,536) un disegno della scena: *On voit là successivement, accolés l'un à l'autre et de front sur une scène unique en commençant par la gauche, le Paradis, Nazareth, le Temple, Jérusalem, le Palais, la maison des Evéques, la porte dorée, le Limbe des Pères, l'Enfer. Un petit carré placé devant la porte dorée est appelé la mer, et forme un avantplane. Voilà l'état réel de la scène: juxtaposition, et non superposition.* Ciò non toglie che qualche volta non vi fosse sovrapposizione, quando lo richiedeva la necessità di far operare certi meccanismi: così nella *Resurrection, la maison du Cénacle doibt estre dessoubz Paradis,* perchè di sopra dovevano scendere le lingue di fuoco: Vedi PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 530. È da vedersi nel MONE (*Op. cit.*, vol. II, pag. 156) un antico disegno della scena propria ad un *Passionsspiel*.

Poco diverso da questo era l'assetto che già abbiamo descritto per le nostre più antiche Rappresentazioni, vale a dire per le *Devozioni* umbre; nè di ciò è da meravigliarsi, poichè l'identica natura del Dramma recava seco simiglianze di mezzi e di forme rappresentative. Il *Talamo* infatti corrisponde al *Parloir*, e i *Luoghi deputati* non altro sono se non le *Mansions* del Mistero francese. Fra la nostra e la scena oltramontana non vi può essere altra differenza, se non quella proveniente dalla semplicità maggiore dello Spettacolo italiano; semplicità, s'intende, relativa, e che non esclude che questo non si producesse in una quantità già abbastanza rilevante di luoghi diversi fra loro. Ma certi Misteri, che in Francia ebbero maggior voga, come quelli della *Passione*, del *Vecchio Testamento* e degli *Atti degli Apostoli*, ognuno vede quanta materia comprendessero, è in quanta svariata moltitudine di luoghi necessariamente dovessero svolgersi.

Non mai però accade che nella Sacra Rappresentazione sia unica la scena. Prendiamo ad esempio la bella *Conversione della Maddalena*. Se vogliansi chiamare col nostro vocabolo di *scena* le naturali divisioni dell'azione drammatica, per denotare, cioè, con esso il luogo diverso, nel quale successivamente si parla o si opera, troveremo che dapprima la scena è in casa di Marta: [1] dopo di che, *Jesù si parte di Galilea e viene in Jerusalem nel tempio*, ove predica sul pergamo: finita la Predica, accade, certamente

[1] Le due sorelle e Lazzaro sono ritratti nella Rappresentazione secondo quella forma medioevale, che ne fa quasi dei signori feudali. Nella *Vita di Santa Maria Maddalena* che fa seguito alle *Vite dei Santi Padri*, si legge infatti: *'L padre fu uomo molto valoroso, e fu molto in grazia degl'Imperadori di Roma, imperciocchè fece grandi cose per loro; sicchè gl'Imperadori volendosi riconoscere della sua bontade, sì gli donorono la terza parte di Gerusalemme, e donorongli due castella: uno aveva nome Maddalo e l'altro Bettania.* Continuando qui colle parole del *Mystère de la Passion*, ecco come fu diviso il retaggio: *Le beau chasteu Magdelon je possède Dedans le quel nous menon gaye vie.... Ma sœur Marthe, Mon frere a eu.... Pour son partaige.... Tous ce que avions à la noble cité Hiérusalem:* L. Paris, *Toiles peintes*, vol. I, pag. 143.

sul *Talamo* o palco, un colloquio fra Gesù, Jacopo e Marta, finito il quale quegli *ritorna in Galilea*, e questa va *alla casa della Vergine Maria*, donde poi tutte due insieme si partono, e *vanno a casa di Marta*. Qui l'azione passa alla *camera* di Maddalena, ove *si suona e balla*, fino a che Marta bussa *alla porta di casa, ed entrata tutti si posano:* anzi sono scacciati, e si *serra l' uscio*, perchè la buona sorella vuol convertire la spensierata peccatrice. La quale, non ancor tocca nel cuore, ma piuttosto curiosa di vedere *il bello e grazioso viso di Gesù*, si lascia condurre a casa di Marta *in Bettania*, e le cameriere la spogliano nella *camera* a lei destinata, mentre Marta va in quella, ove riposa Maria. Intanto che la Maddalena si adorna, Marta frettolosa s' indirizza al tempio; e perchè meglio si mostri l'indolenza e la vanità di Maddalena e siavi un segno del passare del tempo, mentre che essa è *per la via* colle sue damigelle, nella chiesa due comari contendono fra loro pel posto migliore, dando così luogo ad un comico intermezzo. Finita la Predica, i donzelli vanno a ordinare il convito in casa del Fariseo; costui parte dal tempio insieme con Gesù, e Marta e Maddalena si avviano verso la propria casa. Quando esse vi giungono, Gesù è a tavola presso il Fariseo, e mentre Maddalena resta sola a meditare e piangere i suoi trascorsi, Marta partesi *per andare alla Vergine Maria, e intanto che la va*, la sorella esce scapigliata di camera, e corre a *ritrovare Jesù in casa del Fariseo*. Marta torna e non ritrovando la sorella, spedisce i donzelli a cercarne; *e mentre vanno cercando*, Maddalena *entra in casa del Fariseo*, e a Gesù rasciuga con i capelli i piedi, che gli ha bagnato colle lagrime, e li unge cogli unguenti. Ricevuta la benedizione e il perdono, *ritorna in casa di Marta, e in questo mezzo che la va*, il Fariseo parla con Gesù, *e intanto Maddalena giugne a casa della sorella*. Indi tutte due insieme *vanno alla Vergine Maria*, che da esse si parte accompagnata dalla lor serva Marcella, ringraziando della ospitalità, e avviandosi all' abitazione delle Marie. Torna frattanto Lazzaro, e meravigliato di quanto gli viene riferito intorno a Gesù, si parte per andare in Galilea ad invitarlo a desinare, e Marcella torna

per altra via, per modo che non s'incontrino. Gesù è trovato da Lazzaro quando *viene verso il tempio;* e avendo accettato l'invito, ambedue s'incamminano verso Betania, e due donzelli *ratti* li precedono, per acconciare il convito. Marcella *dalla finestra* vede l'avvicinarsi di Gesù, e annunzia la lieta novella a Marta, che esce a salutarlo, e di poi *vanno su*, e comincia il convito. Finito il quale, *si parte Jesù e' Discepoli, e vanno in Galilea*. Alcuni antichi proci di Maddalena vengono a farle festa, ma Marcella adirata *si fa alla finestra;* e gettando loro addosso dell'acqua, li scaccia. Ma ecco sopravviene un gran malore a Lazzaro, che è adagiato sul letto, mentre a Gesù è spedito un messo per avvisarlo del fatto. Arrivano intanto i medici, che tengono consulto *dentro in camera*, e poi *se ne vanno in sala*. Morto Lazzaro, *escono di casa col corpo, e giunti al monumento lo sotterrano;*[1] poi Marta e Maddalena tornano cogli altri a casa, ove molti Giudei vengono a confortarle, intanto che Gesù si parte di Galilea co' Discepoli e *vanne in Bettania*. Marta gli si fa incontro; quindi tutti si avviano verso il monumento, e Lazzaro risorge. Dopo di che, *Jesù si parte co' Discepoli sua, e l'Angelo dà licenza*.

Non è da negarsi che questa sceneggiatura non sia alquanto complicata. Tre sono le regioni proprie del Dramma: cioè Gerusalemme, Galilea e Betania. In Gerusalemme è il tempio, ove Gesù predica la prima volta certamente, e probabilmente anche la seconda. Ma non si può supporre che le turbe degli ascoltatori stessero entro il capannuccio che figurava il tempio, chè tutti non ci sarebbero capiti; onde è da credere che anche la parte dello spazzo comune, che stava a quello dinanzi, dovesse servire a ciò; e la cattedra, accomodata all'estremo limite dell'edificio sul davanti del palco, dovesse esser rivolta verso il pubblico. Medesimamente, le mense pel convito del Fariseo dovevano indubbiamente allungarsi fuori dello scompartimento che figurava l'abitazione dell'ospite, ed occupare gran parte del palco. Se queste celle, che figuravano tante case,

[1] Nel *Mystère de la Passion: Quatre Juifz le portent en terre assez loing de Béthanie:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. I, pag. 303.

si vedevano come in spaccato, si comprende bene come tutta la porzione del *Talamo* che stava loro davanti, poteva credersi dallo spettatore come se di quelle facesse parte. Più difficile è immaginare come fossero costruite le altre mansioni, nelle quali abbiamo camere e sale; e bisogna figurarsele così formate, che la più gran porzione ne fosse sul palco, essendo ciascuna aperta sul dinanzi e visibile nel suo interno. Tuttavia, è pur da tenere che avessero usci che si aprissero e chiudessero, forse laterali; [1] nè la scena a porte chiuse del colloquio fra Marta e Maddalena poteva aver luogo fuor della vista del pubblico; e poichè più di una volta abbiamo personaggi che si affacciano alla finestra, è da pensare che anche finestre ci fossero, probabilmente pur esse di fianco. Del resto, qui non vi ha necessità alcuna d'immaginarsi edifizj sovrapposti, e si vede chiaramente che erano sparsi qua e là pel palco; il che serviva anche a denotare la distanza fra le varie regioni; [2] e le uscite posteriori, facendo più o men lungamente sparire l'attore dalla vista del pubblico, ajutavano a supporre maggiore o minore la distanza stessa, e, conseguentemente, il tempo per recarsi da un luogo all'altro. Ma, salvo che nei casi sopra citati, poichè molti discorsi ed atti si facevano andando, [3] è naturale che la maggior parte del

[1] Qualche volta poteano esser chiusi sul davanti da cortine, specialmente le stanze delle partorienti. Così nella *Conception: Icy Sainte Anne se recouche, et sont tirées les custodes:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. I, pag. 100. Dicasi altrettanto per quelle Rappresentazioni italiane, ove si ha un parto sulla scena: come nella *Santa Uliva* (*S. R.*, vol. III, pag. 281); nella *Rosana* (*S. R.*, vol. III, pag. 379), ec.

[2] Nel *Mystère de Saint Nicolas* troviamo questa descrizione del palco: *Ad repraesentandum quomodo Sanctus Nicolaus Getron filium de manu Marmorini regis Agarenorum liberavit, paretur in competenti loco, cum ministris suis armatis, Rex Marmorinus in alta saede, quasi in regno sedens. Paretur in alio loco Excoranda civitas Getronis; in ea, Getron cum consolatricibus suis, uxor ejus Euphrosina et filius ejus. Sitque ab orientali parte civitatis Excorandae Ecclesia Sancti Nicolai, in qua puer rapietur:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. III, pag. 35.

[3] Nella De Rossiana di Parma havvi un Codice che ha il numero 31 degl'italiani, scritto nel 1556 e contenente *Dialoghi dell'Ebreo* LEONE DE SOMI *in materia di Rappresentazioni sceniche*. Es-

Dramma si svolgesse nella parte anteriore del palcoscenico.

La stessa moltiplicità di luoghi osserviamo anche in altre Rappresentazioni, e scegliamo a bella posta le più complicate. Nella *Santa Uliva* vedevasi prima di tutto l'Imperatore in sedia: poi l'occhio del pubblico si portava alla camera di Uliva, e mentre ella e le sue damigelle cantavano una lauda, si vedeva l'Imperatore levarsi di sedia, e recarsi presso la figlia. Rimasta sola, Uliva andava essa all'Imperatore: dopo di che, questi dava ordine a due suoi fidi che menassero la figlia in luogo deserto, ed ivi la uccidessero. Qui ha luogo opportuno un breve intermedio, finito il quale, Uliva e gli sgherri giungono ad una osteria, e *mentre mangiano*, l'Imperatore in sedia si duole della sua subitanea deliberazione. Ma, finito questo lamento, ricominciasi a parlare nel luogo designato per osteria, e poi si va al bosco, dove Uliva è abbandonata, e dove poco appresso giunge il Re di Brettagna, che già dalla sua reggia aveva manifestato il desiderio di andar a caccia. Intanto che questo avviene, Uliva è condotta dallo scudiere innanzi alla Regina, che le confida il figliuoletto; e questo le cade di braccio, quando si difende dalla violenza che vuol farle un cortigiano, mentre passeggia davanti il palazzo, cioè sullo spazzo comune. L'azione torna alla reggia, e poi nuovamente al luogo, dove il fanciullo è caduto morto; indi ancora alla reggia, e poi al bosco, ove l'infelice eroina del Dramma è lasciata: e mentre che vi è condotta, ha luogo un altro intermezzo. Uliva picchia alla porta di un monastero, del quale le è aperto l'uscio e destinatole una cella, ove il vendicativo prete, che se ne era invaghito, getta un calice, perchè sia accusata di furto. Dopo di ciò, chiusa in una cassa è messa in mare, ed ivi la trovano due mercanti

sendomene state favorite le rubriche dalla cortesia del prof. PIETRO PERREAU, giudico che non sarebbe inutile che alcuno lo consultasse per cavarne notizie riguardanti il modo di porre in scena e di fare recitare le Commedie profane nel Cinquecento. È noto qui questo libro, perchè havvi una rubrica che dice: *Non camminar parlando*: cosa impossibile, a mio vedere, nella Rappresentazione Sacra.

che vanno navigando, e che colpiti dalla sua bellezza la conducono al Re di Castiglia. Perchè si effettui il viaggio, occorre qui un nuovo intermezzo,[1] dopo il quale troviamo Uliva nella reggia di Castiglia, ora nella sala del Trono, ora nella camera della Regina madre. A questo punto si promulga il bando di una giostra, e la Regina madre irritata delle nozze del figlio colla sconosciuta, si ritira in un monastero. Intanto che si dà *ordine alla giostra, per intrattenere la scena,* si fanno intermezzi; e poi comincia il combattimento, che dura finchè giungono avvisi al Re, pei quali deve andarsene ai confini coll'esercito. Finch'ei vi arrivi, si fa un altro intermezzo. In questo mentre Uliva partorisce un bambino, e lo scudiere ne porta la nuova al Vicerè, che spedisce un corriere al suo Signore: ma passando colui dal monastero, ove sta la Regina madre, è addormentato con oppio dalla vecchia, che gli scambia le lettere in tasca; e mentre si eseguisce questa scena muta, si canta un intermezzo. Il cavallaro giunge al Re, e ne ha lettere in risposta, che sono nuovamente cambiate dalla vecchia, intanto che si fa ancora un altro intermezzo. Il Vicerè resta tutto meravigliato e dolente della risposta recatagli, e va da Uliva ad annunziarle che il Re l'ha condannata a morte. Ma per pietoso inganno viene in suo luogo *bruciata una donna con un bambino in collo, che pareva Uliva,* e la vera Uliva è gettata in mare; ed arriva così alla foce del Tevere, dove la cassa è raccolta da due vecchie. Mentre si apprestano soccorsi alla donna

[1] Qui trovasi una frase di difficile spiegazione. L'intermezzo figura gli amori di Narciso ed Eco, e *perchè costei si converte in sasso, e voi non avendo il palco, non potresti far questa figura che bene stassi, però farete in questo modo, che ella partendosi dal detto giovane disperata, nella più oscura parte della selva vada, ed ivi stia abbracciando un albero.* Che vuol dire: *non avendo il palco?* La difficoltà, come ognuno vede, si riferisce alla trasformazione della Ninfa in statua, la quale vien simulata collo stare Eco immobile abbracciando un albero. Quantunque il luogo sia oscuro, non può parlarsi certamente del palcoscenico, ma di un tavolato speciale, anche perchè immediatamente innanzi è detto: *Il quale giovane, andando* PER LA SCENA, *sia dalla sopraddetta Ninfa seguìto con grande istanza;* e più oltre: *Passate pianamente e adagio le soprascritte persone* PER EL PROSCENIO. (*S. R.*, vol. III, pag. 269, 305.)

ed al fanciullo, in altra parte del palco vedesi tornare vittorioso dalla guerra il Re di Castiglia: il quale, saputo come è stato tradito e per qual modo, furiosamente corre al monastero, lo distrugge, e torna piangente alla sua reggia. E qui con un intermezzo ha fine la prima Giornata. All'aprire della seconda, il Re che da dodici anni non ha fatto altro che piangere la sposa perduta, sente bisogno di confessarsi del matricidio, e si reca al Vescovo; e *mentre si confessa,* ha luogo un intermezzo; dopo il quale egli si dispone al pellegrinaggio di Roma, mandando frattanto una Ambasciata all'Imperatore: e perchè passi il tempo, si fa un intermezzo, e finito ch'egli è, gli Ambasciatori giunti a Roma espongono il loro messaggio. Il banditore annunzia pubblicamente la prossima venuta del Re di Castiglia, e ciò è inteso da una delle vecchie ospiti di Uliva, che ne porta la nuova a casa; mentre l'Ambasciata castigliana torna al proprio paese, significando la piena soddisfazione dell'Imperatore per la venuta del Re. Intanto che questi si pone in cammino, c'è un nuovo intermezzo: al termine del quale Uliva chiama il figlio e gli svela il segreto della sua nascita, facendogli vedere nel ricco corteggio che passa *presso alla casa,* qual è il padre suo. L'Imperatore *levandosi di sedia* va incontro al Re, e presolo per mano, lo *mena in sedia,* intanto che Uliva spedisce a Roma il figlio, il quale, giunto davanti al Re, lo saluta padre. Il Re gli fa dare una mancia, e lo rimanda a casa; ma Uliva lo rispedisce al Re, che gli manda dietro un servo, per conoscere ove vada e chi sia questo fanciulletto che lo chiama di sì dolce nome. Il servo riconosce la Regina, la quale annunzia che il giorno appresso verrà alla presenza reale; e intanto *che la si veste* di ricchi panni, si fa un intermezzo. Giunta a Corte, s'inginocchia all'Imperatore, che la riconosce per figlia, e al Re, che in lei ritrova la moglie perduta, e si fa un gran convito: poi tutti vanno alla reggia papale, e finchè dura la confessione del Re, si fa un intermezzo. Data l'assoluzione, il Re si parte colla moglie per tornare in Castiglia, preceduto da un corriere che porta la nuova al Vicerè, il quale corre ad incontrarlo. Giunti al palazzo, il Principe si

pone in sedia, e ringrazia Dio delle avute fortune: e a questo punto l'Angelo dà licenza.

Daremo un terzo esempio, descrivendo la topografia drammatica della *Sant'Orsola*. Siamo dapprima nella reggia di Brettagna, e il Re interroga i Dottori sul destino della propria figliuola. Intanto il Re d'Inghilterra spedisce un Ambasciatore per chiederla in moglie al suo figliuolo. L'Ambasciatore è invitato a desinare, e mentre sono a tavola, Orsola chiede consiglio a Dio, che le manda un Angiolo; dopo di che, va nella sala del convito, e accetta la mano che le è offerta, sol che prima le sia concesso di andare in pellegrinaggio a Roma e al sepolcro di Cristo. L'Ambasciatore torna in Inghilterra, e porta nuove della meravigliosa beltà della sposa; sicchè suocero e sposo deliberano andarla subito a vedere, e partono. Giunti, sono accolti lietamente, e ricevono il battesimo; e dopo ha luogo un intermezzo. Indi Orsola col vecchio Re d'Inghilterra s'incammina cantando verso Roma, e lo sposo torna in Inghilterra. Dopo che un Angelo ha annunziato a papa Ciriaco l'arrivo di Orsola e dei suoi compagni e compagne, costoro gli giungono innanzi e vanno al tempio; e anche il Papa delibera aggiungersi alla schiera dei pellegrini. Mentre costoro si avviano, un Angelo ordina al Principe inglese e alla madre di recarsi a Colonia, dove troveranno il devoto corteggio, che veramente non si direbbe essere sul cammino di Gerusalemme. Giunti colà, cadono negli agguati di un pagano di nome Julio, e sono tutti uccisi. Un servo reca in Brettagna al Re il tristo annunzio, pel quale egli determina di andare a finire i suoi giorni in un deserto, lasciando il regno a un nipote. Allora si *apre il Paradiso*, e Sant'Orsola apparisce *fuori del Paradiso*, pregando Dio Padre pei suoi devoti, e raccomandandogli in specie la città di Pisa, dove il Dramma, opera di un lettore di quello Studio, dovè esser rappresentato: dopo di che, Sant'Orsola *ritorna in Paradiso, e il nipote del Re piglia la signorìa; ed è finita la Festa.*

Queste che abbiamo analizzate, sono certamente delle più complicate fra le antiche Rappresentazioni; ma niuna

ve n'ha in che l'azione sia unica, e la scena non sia, per conseguenza, moltiplice. L'assetto scenico era naturalmente determinato dalla natura stessa dei fatti, e perciò in ogni Dramma sacro variava il numero e la qualità dei *Luoghi deputati*, cioè delle camerelle particolari, ove svolgevansi i fatti stessi. Nell'*Annunziazione* la scena è in cielo e in terra:[1] nella *Resurrezione*, parte nel Limbo,[2] che ordinariamente veniva rappresentato come un pozzo,[3] e parte nel Paradiso terrestre *posto in monte*,[4] oltrechè negli altri luoghi indicati dai Vangeli; e spesso, come abbiam visto nella *Sant' Orsola*, il cielo si apriva, e mostravansi Dio o la Vergine in gloria. Nella *Santa Cristina* fra le altre mansioni troviamo un carcere, attraverso le grate del quale la madre abbraccia la figliuola; nel *Costantino* un ponte, dai lati del quale stanno gli eserciti;[5] nel *Sant' Eustachio* un fiume; il mare, nel *Miracolo della Maddalena*;[6] un colle e un monte, nel *Miracolo dello Spirito Santo*; da un lato Roma, Francia dall'altra pur nel *Costantino*,[7] e così altri regni e città in tutte le altre. Parecchie volte troviamo separazioni di camere entro uno stesso edifizio: così nel *Tobia*, ove *la zita va all' uscio e guarda per un fesso*;[8] nel *Miracolo dei tre Pellegrini*, ove *la fanciulla entra in camera per molestare el giovane peregrino*;[9] nella *Santa Dorotea*, ove un servo *sta all'uscio della camera a udire ciò che dice il Prefetto*, e così

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 186, 189.

[2] *S. R.*, vol. I, pag. 332.

[3] Nel *Mystère de l Incarnation et Nativité*, il Limbo è fatto *en maniere de chartre, et n'estoient veus sinon au dessus du faux de corps:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 500; e in quello della *Resurrection*, *en la fasson d'une grosse tour quarrée, environnée de rez et de filez ou d'autre chose clere, afin que parmi les assistans puissent voir les ames qu'y seront:* ID., vol. II, pag. 517. Nella *Fiorità d' Italia* di ARMANNINO, il Limbo è rappresentato quasi *uno cerchio a modo d' uno grande tino:* vedi TOMMASEO, *Commento alla* Divina Commedia, *Inferno*, canto XXXIV, Appendice.

[4] *S. R.*, vol. I, pag. 334.

[5] *S. R.*, vol. II, pag. 491.

[6] *S. R.*, vol. I, pag. 404, 413.

[7] *S. R.*, vol. II, pag. 188.

[8] *S. R.*, vol. I, pag. 120.

[9] *S. R.*, vol. III, pag. 470.

altrove. Ma se di necessità, essendo tanti i luoghi, ove si svolge l'azione, assai brevi riescono le scene, rado è che l'attenzione dello spettatore sia attratta sur un sol punto del palco: chè, mentre in uno si parla, in altro o in più altri si opera, come per una specie di *controscena.*[1] Così nella *Reina Ester*, mentre i servi sono collati ed esaminati, il Re nella sua sedia discorre collo scalco;[2] mentre *la Regina si getta sul letto, il Re va pel giardino di su e di giù tutto irato.*[3] Nel *Pellegrino*, mentre egli *con atti e con cenni fa le viste* di raccontare altrui i suoi casi e la sua miracolosa resurrezione, la donna sua, rimasta a casa, si lamenta della prolungata assenza del marito.[4] Nella *Sant' Eufrosina*, mentre *i famigli e lo sposo vanno cercandola*, i monaci sono insieme nel loro convento, e l'Abate conferisce con loro; nel *San Romolo*, mentre questi cammina sulla via che conduce a Fiesole, il Prefetto romano altrove s'intrattiene coi suoi consiglieri; nel *Costantino*, intanto che si edifica Laterano, un cavallaro giunge a Bisanzio alla presenza di Elena.[5] Lo spettatore così assiste continuamente coll'occhio e coll'animo a tutto lo svolgimento, parallelo e non simultaneo, dei fatti: lo vede in ciascun episodio e nel suo insieme: e l'unità del Dramma sta nell'unica impressione visibile che nasce dalla forma particolare dello Spettacolo. Tutto il Dramma è sempre per lo spettatore in continuo movimento, e in ogni

[1] Questa duplice azione è ciò che nel Teatro francese dicesi *interlocutoire:* vedi PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 339, 355, ec. Ad esempio, nella *Passion* vi è un lungo *interlocutoire de Magdalaine*, mentre Gesù va sulla montagna *pour se vestir d'une robe la plus blanche que faire se pourra, et une face et le mains toutes d'or bruny, et un grant soleil à rays brunys par derière: puis sera levé hault en l'aer par un subtil contrepoix*, etc.: PARIS, *Op. cit.*, vol. I, pag. 162. Medesimamente, mentre gli Apostoli e il popolo mangiano i pesci e i pani moltiplicati, *jusques à ce que Jésus die que l'on deserve, cependant y a interlocutoire*, cioè fra Maddalena, Marta e Lazzaro: PARFAIT, *Op. cit.*, vol. I, pag. 281. E altrove: *Icy va le messagier querir Anne, et cependant y a dialogue autre Jesus et Nostre-Dame, qui se tirent eulx deux à part:* ID, vol. I, pag. 310.

[2] *S. R.*, vol. I, pag. 144.

[3] *S. R.*, vol. I, pag. 159.

[4] *S. R.*, vol. III, pag. 426.

[5] *S. R.*, vol. II, pag. 213.

sua parte s' indirizza al suo fine: qua si opera un fatto, là se ne vedono gli effetti; da un lato il tiranno coll' ira sua e i suoi rimorsi, dall' altro la vittima nella sua gloria; qua un figlio o una moglie perduta, là un padre o un marito che li piangono e li invocano; se un personaggio esce momentaneamente dalla vista del pubblico, noi sappiamo ch' egli è in viaggio, e lo aspettiamo ad un altro punto del palcoscenico.[1] Ogni cosa pertanto è insieme collegata, sebbene distinta: e l'occhio abbraccia insieme le parti e il tutto, ajutando l'intelligenza a comprendere l'azione drammatica in unità non di concetto soltanto, ma anche esteriore e visibile.

Non diversa da quest'arte di rappresentazione animata era nel Quattrocento quella delle grandi Rappresentazioni pittoriche, in che intera è ritratta dal principio alla fine ed in ogni suo particolare una storia: onde volentieri io mi figuro una Sacra Rappresentazione simigliante ad una delle grandi composizioni, onde Benozzo Gozzoli ha ornato questo pisano Camposanto, ritraendovi i fatti del Vecchio Testamento,[2] o a quelle in che Ambrogio Lorenzetti[3] figurò

[1] Quando qualche personaggio parte per non più riapparire, se ne fa espressa menzione nelle Didascalie. Così nella *Santa Metilde* (Cod. Ricc. 2934): *Il Re vecchio si parte, et non se ne fa più mentione.* Nel *San Valentino: Il padre di Juliana resta quasi morto, e di lui più si ragiona.* Nel *San Giovanni e Paulo: Gallicano si parte, e di lui non si fa più menzione.* (*S. R.*, vol. II, pag. 257.) Anche nel *Mystère de la Conception: Ici s'en va Cléophas, et fine ici:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. I, pag. 107; *Zacharie fine icy:* ID., vol. I, pag. 127; *Syméon fine icy:* ID., vol. I, pag. 154, ec.

[2] Il VASARI nella *Vita dei Memmi*, riprova quest'uso dei vecchi e di molti moderni, di dividere gli episodj con ornamenti *fra storia e storia, facendo la terra sopra l' aria quattro o cinque volte*, come si vede nella Cappella maggiore di Santa Maria Novella di Firenze e nel Camposanto di Pisa, dove al Memmi fu necessario *far contro sua voglia cotali divisioni, avendo gli altri pittori, che avevano in quel luogo lavorato, come Giotto e Bonamico suo maestro, cominciato a far le storie loro con questo mal ordine.* Ma dipingendo in Santa Maria Novella la Passione, *pigliando le facciate intere con diligentissima osservazione, fece Simone in ciascuna diverse storie su per un monte: Ediz. cit.*, vol. II, pag. 94.

[3] Giova riferire qui la descrizione che ne diede il GHIBERTI: *È ne' Frati Minori una storia* (del Lorenzetti), *la quale è grandissima*

le missioni evangeliche dei Frati Minori in Asia.[1] Nè altrimenti procedono il Ghiberti nelle porte fiorentine, l'Omodeo nel sarcofago cremonese, il Riccio nei bassorilievi padovani,[2] ed altri assai. Vi doveva essere nell'aspetto ge-

et egregiamente fatta: tiene tutta la pariete d' uno chiostro: dove è figurato come uno giovane deliberò d' essere frate; come el detto giovane si fa frate, et il loro maggiore il veste; e come esso, fatto frate, con altri frati dal maggior loro, con grandissimo fervore, addimandano licenzia di passare in Asia per predicare a' Sarayni la fede de' Cristiani; e come i detti frati si partono, e vanno al Soldano. Come essi cominciarono a predicare la fede di Cristo, di fatto essi furono presi e menati innanzi al Soldano, il quale di subito comandò essi fussono legati a una colonna, e fossono battuti con verghe. Subito essi furon legati, e due cominciarono a battere i detti frati. Ivi è dipinto come due gli hanno battuti, e colle verghe in mano; e scambiati altri due, essi si riposano, co' capelli molli, gocciolanti di sudore; e con tanta ansietà e con tanto affanno, pare una meraviglia a vedere l' arte del maestro; ancora è tutto el popolo a vedere, cogli occhi addosso agli ignudi frati. Evvi il Soldano a sedere al modo moresco, e con varie portature e con diversi abiti: pare vedere essi essere certamente vivi, e come esso Soldano dà la sentenzia essi siano impiccati a un albero. Evvi dipinto come essi ne impiccano uno a uno albero manifestamente: tutto el popolo che v' è a vedere, sente parlare e predicare el frate impiccato all' albero; come comanda al giustiziere essi siano decapitati. Evvi come essi frati sono dicapitati, con grandissima turba a vedere, a cavallo e a piede. Evvi lo esecutore della Giustizia, con moltissima gente armata. Evvi uomini e femmine; e decapitati i detti frati, si muove una turbazione di tempo scuro, con molta grandine, saette, tuoni, terremoti: pare a vederla dipinta pericoli el cielo e la terra: pare tutti cerchino di ricuoprirsi con grande tremore: veggonsi gli uomini e le donne arrovesciarsi i panni in capo, e gli armati porsi in capo i palvesi: essere la grandine folta in sui palvesi: pare veramente che la grandine balzi in sui palvesi, con venti meravigliosi: vedesi piegare gli alberi infino in terra, e quale spezzarsi, e ciascuno pare che fugga: ognun si vede fuggente. Vedesi el giustiziere cadergli sotto il cavallo e ucciderlo; per questo si battezzò moltissima gente: VASARI, *Ediz. cit.*, vol. I, pag. XXIII.

[1] Avvezzi a concepire le storie nella unità loro, a quel modo come anche si rappresentavano sulla scena, i pittori del tempo raccolsero tutti gli episodj di una sola storia anche in più breve spazio, e persino in tavole di poche braccia. Ricordo, ad esempio, i fatti di Giuseppe ritratti dal Pinturicchio a gruppi sopra una piccola tavola che trovasi a Roma nella Galleria Borghese.

[2] Vedi PERKINS, *Les Sculpteurs italiens*, trad. franç.: Paris, Renouard, 1869, vol. I, pag. 164; vol. II, pag. 148, 253.

nerale delle scene sacre qualche cosa che ritraeva della vista di quelle grandi composizioni; salvo che in queste tutto era ritratto nel momento dell'azione, quando invece nelle Rappresentazioni qualche volta alcuno scompartimento era vuoto, o nulla vi si faceva. Le pitture murali e i bassorilievi sembrano una Rappresentazione, a così dire, immobilizzata; al modo come il palcoscenico doveva più d'una volta ricordare le opere degli artisti, dove come in ispaccato si ritraevano quantità di episodj di uno stesso fatto: tanta è l'unità delle forme dell'arte nei varj periodi della storia! [1]

E un'altra somiglianza con quelle pitture, nelle quali si accoglieva tutto un gran ciclo storico o biografico, l'avevano in questo i sacri Spettacoli, che bene spesso bisognava ajutare l'intelligenza di chi li vedeva con qualche sussidio artificiale. Usavano i pittori far uscire dalle bocche dei loro personaggi alcune striscioline di carta, ove sono scritte le parole da essi pronunziate in certa occasione, o si esprimono i loro pensieri; nè di ciò aveva bisogno il Dramma, che era rappresentazione parlata. Ma giovava nell'un caso e nell'altro porre agli edifizj cartelli, che ne indicassero il nome; [2] onde nelle pitture del Gozzoli troviamo scritto: *Sogdoma, Babilonia*, come nella Didascalia dei *Sette Dormienti: Sia la città chiamata titulo Tarterìa.* [3]

[1] Il Sainte-Beuve (*Tabl. de la Poésie franç. et du Théâtre au XVI siècle:* Charpentier, 1869, pag. 172) parlando del *Mistero* così lo definisce: *Si j'avais à définir le genre per une image, je dirais: Un Mystère dans ce bon temps primitif, joué quelquefois devant l'église même, était comme une dépendance et, à la lettre, une mise en action de la façade, un complément historié et mouvant du portail ou de la rosace. Coloriés, sculptés, ou sur le tréteau, c'étaient les mêmes personnages.*

[2] Vedi addietro, pag. 397, nota 4.

[3] *S. R.*, vol. II, pag. 363. L'intera Didascalìa è questa: *Un capitano di Tarterìa parla con altri capitani e dice: Sia la città chiamata titulo Tarterìa: Compagni, uscir pel mondo ci bisogna.* Ma avvertasi che quel ch'e' dice non è già *Sia*, ec., ma *Compagni*, con quel che segue. Qui, come in altri casi, nella Didascalìa sono intercalate parole che andrebbero meglio poste altrove, o altrimenti: per esempio, in parentesi.

Che se la Rappresentazione non molte volte fa uso di questo spediente, egli è che più spesso l'attore, stando o arrivando in uno scompartimento, usava spiegare al pubblico qual era il luogo dove si trovava o dov'era giunto. [1]

Ma se, quali abbiam descritto, sono i pregi della scena appropriata al Teatro sacro dell'età media, non vogliamo celarne i difetti; e crediamo che senza una pratica costante doveva essere alquanto faticoso seguire il Dramma, disseminato in tutte le sue vicissitudini per tanta varietà di regioni e lunghezza di tempi. Se non che lo Spettacolo scenico, appartenendo agli ordini della finzione poetica, fondasi in gran parte sopra un tacito accordo degli autori e attori da un lato e del pubblico dall'altro: accordo che fa conto soprattutto delle forze dell'immaginativa, modificata via via, secondo la natura dei tempi e dei costumi, dalla consuetudine. [2] E tra l'uso antico, pel quale l'attenzione dello

[1] Il Gobineau, *Op. cit.*, pag. 386, parlando dei *teaziè* persiani dice: *Le récit avertit les spectateurs qu'ils sont dans un camp, dans un champ, dans une chambre, à Médine, à Damas ou à Kerbela; c'est à eux à se servir de leur imagination de façon à se contenter. Il arrive même que sur le sakou* (piattaforma, ove si recita) *plusieurs lieux fort distants se trouvent réunis. Cela ne choque personne: la convention théâtrale est poussée à ses plus extrêmes limites. S'agit-il de représenter le Tigre, on place au milieu du sakou un grand bassin de cuivre, et qui que ce soit ne pense à réclamer contre cette indication si sommaire. Le public montre absolument la même souplesse d'ésprit et la même richesse d'imagination que nos enfants, lorsque, jouant à la madame, ils font des maisons avec des chaises.*

E in China: *Chacun des acteurs avait soin de venir sur le bord du Théâtre annoncer qui il était et quel rôle il remplissait: tous ces préambules, qui prêtent fort peu à l'illusion, ne diminuent en rien pour le Chinois bénévole l'intérêt de l'action: bien plus, comme les décors du Théâtre sont très-peu variés, il faut aussi souvent des explications pour faire comprendre le lieu de le scène. Ainsi, un acteur, montrant un mur, dit: Il y a ici une porte et puis un bel appartement: je passe la porte: j'ai passé, je suis dans l'appartement. Et le spectateur à l'imagination complaisante le voit dans sa nouvelle demeure. De la même manière, avec deux mots et sans frais de poste, un courier fait deux cents lieues sur un Théâtre chinois le plus lestement du monde; il fait le geste de monter à cheval, il déclare qu'il part, puis qu'il est revenu, et personne n'en doute.* Vedi *Journal d'un Officier de marine*, nella *Revue des Deux Mondes*, 1844.

[2] Uno dei più grandi sforzi ed atti di buona volontà che faces-

spettatore nella scena complessa che aveva dinanzi si trasportava da un tempo e da un luogo all'altro, pel solo alternarsi della recitazione da questo a quel punto del palco, e l'uso moderno, pel quale alzando o abbassando una tela dipinta, facendo cioè volar le muraglie, si è tenuti a credere di essere ora in una casa, ora in un'altra, ora in questo, ora in quel paese, e che mentre l'orchestra suona fra una pausa e l'altra, sa Dio che cosa, scorrano ore, giorni, mesi ed anni, non sembrami davvero essere altra diversità, se non quella che ha sua ragione nella differenza degli usi. La consuetudine odierna ci fa ammettere per buono tutto ciò a che siamo assuefatti, e rigettare come degno di riso tutto quel che se ne dilunga; ma chi era avvezzo agli Spettacoli medioevali avrebbe riso a sua volta, pensando che il sommo dell'arte rappresentativa e del decoro scenico sarebbe stato un giorno il costringere in un sol punto e in breve spazio di tempo quantità di avvenimenti, successi in più luoghi ed a lunghi intervalli, sicchè il luogo unico sarebbe divenuto un luogo indeterminato, e l'unità di tempo convertita in unità di durata: donde avrebbe poi concluso, essere assai miglior forma quella che gli permetteva di vedere l'azione, non separatamente e a salti, ma tutta ed intera correre verso il definitivo scioglimento. Ma una forma che ha durato molti secoli, che ha saputo eccitare attenzione costante e diletto e lagrime e riso e ogni altro affetto che è proprio allo Spettacolo drammatico, non può essere, come troppo arrogantemente fu sentenziato, frutto di mera barbarie. Certi raffinamenti saranno mancati; ma è pur tuttavia da provarsi che, accostandoci sempre più alla schietta realtà, non ci siamo invece dilungati dalle intrinseche ragioni di un'arte, che parla soprattutto alla fantasia, e che tutta posa sulla illusione. A tempi e a generazioni di fede robusta e di vivace immaginazione conveniva siffatta foggia di Spettacoli, che or non fa più per noi: per noi, che tutto sottoponiamo

sero gli spettatori dei Misteri dovette essere alla rappresentazione di quello del *Vieil Testament*, dove un *drap peint, la moytié toute blanche et l'autre noire*, significa la creazione e divisione del Giorno e della Notte: PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 307.

alla ragione e al ragionamento, e nei Drammi cerchiamo soprattutto il vero e il *color locale*, e perfino alla musica osiamo dimandare l'espressione rigorosa e propria dei sentimenti e degli affetti!

Le indicazioni sceniche che troviamo scritte in ogni Rappresentazione, ci assicurano che i nostri vecchi non intendevano che la scena fosse tutta una confusione, un guazzabuglio. Se lo Shakspeare nel *Sogno di una notte di estate* si burla a ragione di coloro, i quali pretendevano che un uomo con una lanterna, e un altro colla mano aperta e le dita separate dovessero esser presi dal pubblico, quello per la luna e questo per un muro rotto e screpolato, con ciò voleva egli certamente parodiare le usanze dei comici ambulanti per le fiere della vecchia Inghilterra, dei quali con benigna ironia discorre per rispetto al proprio paese anche il Cervantes nel suo immortale romanzo.[1] Nè ripensando ai costumi dei tempi e alla tempra dell'ingegno coltissimo, parrà strano ciò che di certi Spettacoli dell'età sua scriveva l'elegante autore dell'*Arcadia*, sir Filippo Sidney. In questi Drammi, ei scriveva, avete l'Asia da un lato, l'Affrica dall'altro; e tanti altri regni frammezzo, che l'attore arrivando in scena deve sempre cominciare dal dire ove si trova, altrimenti nessuno capirebbe nulla. Ma ecco tre dame che passeggiano, facendo atto di cogliere fiori; e di qui dovete argomentare che siamo in un giardino. A un tratto nello stesso luogo si parla di naufragio; e mal per voi se non intendete che quello è uno scoglio. Intanto giunge un mostro spaventevole, gettando fiamme e fuoco; e lo spettatore è obbligato a credere di aver dinanzi una spelonca. Ora sono due eserciti che si avventano l'uno su l'altro, rappresentati da quattro spade e quattro scudi; ma

[1] Lib. II, cap. 12. E nel Prologo al suo *Teatro* descrive vivacemente la Commedia antica e dei trivj, quando tutti gli attrezzi di un direttore di Spettacoli si chiudevano in un sacco, e si riducevano a quattro barbe, quattro parrucche e quattro giubboni, nè altro era il Dramma se non una specie di egloga pastorale, con intermezzi di negri e di ruffiani, e la scena consisteva in quattro o sei tavole alte quattro palmi da terra, ec.

chi avrebbe sì dura la testa da non figurarsi una battaglia co'fiocchi? [1] Quanto al tempo, gli Autori procedono anche più alla libera: ecco un Principino e una Principessina che diventano innamorati l'uno dell'altra: dopo molti casi, la Principessa è gravida e partorisce un bel bambino: essa lo smarrisce: egli diventa uomo, [2] s'innamora, e sta per diventar padre a sua volta; [3] e tutto ciò nello spazio di due ore. [4]

Potrebbe anch'essere che in Inghilterra gli Spettacoli sacri fossero rimasti più a lungo nel dominio della musa popolare e nell'ordine dei volgari passatempi: [5] ma non è da tacere che il Sidney, educato a tutte le grazie e a tutti gli artifizj del rinascente Classicismo, vedeva di quell'arte soltanto i difetti, esagerandoli; sicchè non poche delle sue esemplificazioni colpirebbero addirittura il massimo fra i

[1] A ciò si potrebbe rispondere collo SHAKSPEARE nel coro d'introduzione all'*Arrigo V: Se un numero posto a un determinato luogo può esprimere un milione, lasciate che noi, che siamo zero, mettiamo in opera le forze della nostra immaginazione. Supponete che nel recinto di queste mura siano adesso chiuse due possenti monarchie, e che i loro confini sieno separati da uno stretto e periglioso mare. Supplite col vostro pensiero alle imperfezioni nostre: moltiplicate un uomo per mille, e create un esercito immaginario. Quando vi parliamo di cavalli, figuratevi di vederli scalpitare la scena colle fiere loro unghie. Egli è il vostro pensiero che deve ornare i nostri Re e trasferirli da un luogo all'altro, valicando i termini del tempo e accumulando i fatti di parecchi anni in un rivolgimento d'orologio a polvere.*

[2] *Enfant au premier acte, est barbon au dernier:* BOILEAU, *Art poét.*, vol. III.

[3] Anche il JOHNSON (citato dal MÉZIÈRES, *Prédécesseurs et contempor. de Shakspeare:* Paris, Charpentier, 1864, pag. 198) dice: *Un fanciullo nasce nella prima scena e subito diventa uomo: dopo si vede divenire scudiero e cavaliere: quando è cavaliere, viaggia negl'intermedj e fa prodigj in Terra Santa e altrove, uccide pagani, acquista fama, sposa la figlia di un Imperadore, converte il paese del suocero, e poi ritorna a casa zoppicante sotto il peso delle maraviglie da lui operate.*

[4] Citato in MÉZIÈRES, *Op. cit.*, pag. 54.

[5] Anche il Teatro spagnuolo nel secolo XVII era molto addietro in certe parti dell'assetto scenico, e MADAMA D'AULNOY raccontava, ridendo, alle sue amiche, *que el sol español se hacia con papel untado de aceite:* TICKNOR, *Op. cit.*, vol. III, pag. 414.

Drammaturghi della sua patria.[1] In Firenze però, nella patria dell'arte, sebbene il Dramma sacro avesse la stessa natura che altrove, ma, come vedemmo, ne correggesse in parte i difetti, non è da credere che lo Spettacolo scenico fosse dato in balia degl'imperiti, nè che un genere, al quale aveva posto mano il gran protettore degli artisti, Lorenzo de' Medici, fosse nel suo ordinamento privo d'ogni magistero e decoro. Il palcoscenico avrà avuto difetto di prospettiva, come le pitture del tempo: non però di altre qualità essenziali alla sua perfetta manifestazione esteriore; anzi via via che si procede coi tempi, si vede crescer la cura di convenienti apparati e di acconcia disposizione scenica. Nell'*Abram ed Isac*, così da bel principio si descrive la scena: *Abram sta a sedere in luogo un poco rilevato, e Sara appresso lui, et a' piedi loro da mano destra debbe star Isac, e da mano sinistra un poco più discosto debbe stare Ismael con Agar sua madre; ed alla fine del palco da man destra debbe essere un altare, dove Abram va a fare orazione, et alla mano sinistra alla fine del palco ha a essere uno monte, in sul quale sia uno bosco con uno arbore grande, dove arà apparire una fonte d'acqua a modo di pozo, quando sarà il tempo.*[2] Non sembra in questa semplice e pur ordinata distribuzione vedere un quadro di pennello quattrocentista? Ma se andiamo più oltre coi tempi, eccovi nel Prologo stesso, come nelle Commedie profane, una grafica descrizione della scena dell'*Aman:*

Attenda, dunque, ognun con diligenzia:
Susa per nome esta città s'appella,
Regia de' Persi antiqua residenzia:
Lì sta il re Assuer signor di quella,
E in quell'altro palazzo un po' minore
Abita Ester regina, inclita e bella.
In quel da canto che là sporta in fuore,
Aman, che il nome alla tragedia dona.

[1] Il che, del resto, è fatto senza complimenti dal Dryden nel suo *Saggio sulla Poesia drammatica*, dove al paragone dei Francesi, che esalta, chiama *ridicole* le opere scesperiane. Buon pro gli faccia!

[2] *S. R.*, vol. I, pag. 13.

La Rappresentazione è, dunque, giunta a valersi di quella industria, che era risorta col Dramma antico: sebbene non sempre le sarebbe convenuta l'architettura teatrale degli Spettacoli profani. La quale, rinascendo con Baldassare Peruzzi, e perfezionata via via dall'Indaco, dal Franciabigio, da Ridolfo del Ghirlandajo, dal Granacci, dal Soggi, dal Lappoli, dal Tribolo, dal Sangallo, da Andrea Del Sarto, dal Gherardi, dai Genga, dal Sodoma, dal Franco, dall'Ammannato, dal Salviati, da Taddeo Zucchero e dal Bronzino, parve toccare le ultime cime con Bernardo Buontalenti,[1] secondato nell'invenzione delle favole sceniche dallo Strozzi e dal Bargagli, e in quella dei concerti musicali da Emilio Del Cavaliere, da Ottavio Rinuccini e da Giulio Caccini.

Ma altro era il palcoscenico della Rappresentazione e altro quello della Commedia. La scena di questa fondavasi tutta sulla prospettiva, e regolarmente vi si costruivano edifizj non qua e là sparsi, ma continuati a simiglianza di una città, e tutti poi collegati dallo scenario di fondo. La parte dinanzi continuava ad essere spazzo comune: ma, come si vede nell'*Olimpico* di Vicenza,[2] più indietro si diramavano tre strade con case, templi, logge, fôri, e ogni sorta di ornamenti imitati dal vero. La Rappresentazione aveva invece

[1] Vasari, *Ediz. cit.*, vol. VI, pag. 135; vol. VIII, pag. 224, 228; vol. IX, pag. 101, 219; vol. X, pag. 205, 271; vol. XI, pag. 9, 87, 88, 89, 169, 205, 207, 211, 212, 293, 328; vol. XII, pag. 55, 56; 127; vol. XIII, pag. 164, 179. Un'idea degli apparati e delle prospettive sceniche, pel secolo appresso almeno, possiamo averla nelle stampe dell'*Adamo* dell'Andreini, e in quelle del primo volume delle *Opere drammatiche* del Moniglia.

[2] Vedine il disegno nel Riccoboni (*Histoire du Théâtre*, etc. pag. 116), il quale fa notare come questo assetto rendesse possibile il fatto che spesso si ritrova nelle Commedie del Cinquecento, che un servo parli senza essere inteso nè visto dal padrone, o viceversa, e altri da altri, perchè l'uno è in una strada e l'altro in altra. Un'idea della scena del tempo l'abbiamo in questo luogo, tra gli altri, dei *Rivali* del Cecchi: *Ediz. cit.*, vol. I, pag. 276: *State, chè io lo veggio là giù per quella stradetta. — Chi? — Messere Chirico e 'l suo fratello. — ..... Sarà ei bene affrontarli ora. — No, tirianci qua in questa strada. — Entrate là 'n quella chiesetta intanto.*

il cielo di sopra, e l'inferno di sotto,[1] mancando dello scenario di fondo, dipinto o a rilievo. Essendo vastissima la sua topografia, non si poteva se non di rado, o forse soltanto nella *Passione*, se però oltre che a Gerusalemme parte dell'azione non si fosse svolta anche a Roma, non si poteva, dico, dipingervi qualche prospettiva, che riunisse insieme tutti i luoghi del Dramma. Invece la Commedia aveva per sede una città, della quale in lontananza si vedevano i principali monumenti,[2] e che via via con arte mirabile si avvicinava all'occhio dello spettatore, sboccando quasi per diverse foci in sul proscenio, ove erano distribuiti gli edifizj necessarj all'azione.[3] L'applicazione allo Spettacolo sacro delle fogge proprie e naturali

[1] Cielo e Inferno sono rimasti nelle *Commedie sacre* del Cecchi, ad esempio, nell'*Acab*: *Aprasi il cielo, e apparisca Dio nel trono della sua maestà con assai Angeli attorno, e la Misericordia e la Giustizia più basso: e dipoi, sotto il palco, come dal centro della terra, eschino due Diavoli:* Id., vol. I, pag. 529.

[2] Vedi, ad esempio, la descrizione dell'apparato della *Talanta* dell'Aretino, descritto dal Vasari, che ne fu autore, in una lettera ad Ottaviano de' Medici: *La stanza, dove l'apparato si è fatto, era grandissima: così la scena, cioè la prospettiva, figurata per Roma, dov' era l' Arco di Settimio, Templum Pacis, la Rotonda, il Culiseo, la Pace, Santa Maria Nuova, il Tempio della Fortuna, Palazzo Majore, le Sette Sale, la Torre dei Conti, quella della Milizia, e in ultimo Maestro Pasquino, più bello che fussi mai: nella quale vi erano bellissimi palazzi, case, chiese, ed infinità di cose varie d' architettura dorica, jonica, corintia, toscana, salvatica e composita*, ec. Vedi inoltre la descrizione della prospettiva rappresentante Pisa fatta per il *Commodo* del Landi da Bastiano da San Gallo, nel Vasari, *Ediz. cit.*, vol. XI, pag. 200.

[3] Nelle *Commedie* del Lasca spesso dopo l'elenco dei personaggi vi è anche quello delle case. Ad esempio, innanzi alla *Strega*: *Le case che s' abitano e donde escono gl' istrioni sono queste: La casa di Lucantonio padre di Orazio; la casa di Taddeo e di Monna Bartolommea sua madre; la casa di monna Sabatina vedova; Chiesa o tempio.* E così innanzi alla *Sibilla*, alla *Pinzochera* e ai *Parentadi*. Spesse volte in altre Commedie queste indicazioni sono date dal recitatore del Prologo. *Questo luogo per oggi volemo ch' el sia Mantova; un altro giorno poi fia quello che a voi più piacerà:* Prologo dell'*Eutichia* del Grasso mantovano. — *Voi dovete sapere che questa è la città di Firenze; qual parte di quella città questa sia, voi la dovete conoscere benissimo:* Prologo della *Moglie* del Cecchi.

allo Spettacolo profano [1] fu causa ed effetto di quelle ultime trasformazioni della Rappresentazione Sacra, colle quali volendola ridurre alla regolarità del Dramma antico, dividendola in atti e scene e privandola del suo amplissimo proscenio, venne snaturata talmente, che altro ormai non le rimaneva se non sparire dalle città, e ritrarsi fra le genti del contado, ove serbò quasi incolumi le antiche sembianze.

XXVIII.

Gl' Ingegni teatrali.

Tenuta com' era la Rappresentazione a riprodurre tale quale la leggenda agiografica, ordinariamente piena di fatti miracolosi, dovè di buon'ora provvedere al modo migliore di esporli visibilmente sulla scena; e sorgendo, per sua buona ventura, in una città ricca di acuti intelletti e d' industriosi maestri, non fu mai priva di quelli che nel lin-

— *Voi conoscete che questo proscenio è in Firenze, chè il cardo e la cupola e la piazza ch' è qui ve la figurano assai chiara:* Prologo degl' *Incantesimi.* — E meglio in questo Prologo del *Vecchio Amoroso* del GIANNOTTI: *L' apparato rappresenta quella parte di Pisa, dov' è il tempio di San Niccola, il quale è questo che v' è a fronte. La strada che gli è dalla destra, è la via di Santa Maria che mena al Duomo. Quell' altra che con essa si attesta, è una via che mena alle mura. Quella casa che è in sul canto di là verso il Duomo, è la casa d' Arrigo Teodosi. Quella ch' è in su quell' altro canto con quella che l' è allato, sono due case di due Pisani. Nella prima abita una gentildonna, siccome vedrete. Quella via che risponde lungo la faccia del Tempio, è la via dello Ulivo. Nella casa ch' è in sul canto di qua, abita Teodoro Catellini. E noi vi recitiamo questa Commedia in su la piazza del Tempio. La strada che m' è in fronte, è il Lungarno. E voi, spettatori, vi trovate a vedere questa festa in Arno. Ma state sicuri che si andranno le cose, che non vi bagnerete.*

[1] Nella *Esaltazione della Croce* del CECCHI (*S. R.*, vol. III, pag. 434), si loda una *prospettiva che realmente sfondava*: ma siamo già ai tempi ultimi della Rappresentazione e del suo proprio assetto scenico.

guaggio del tempo furono convenientemente denominati *Ingegni*.[1] E sebbene taluni affermino « ch' eglino erano stati trovati molto prima », il Vasari segue la comune opinione, che Filippo Brunelleschi fosse inventore di quelli almeno che adornavano meravigliosamente il Paradiso della *Rappresentazione dell' Annunziata*, e dei quali il biografo Aretino ci ha lasciato lunga e minuta descrizione. Aveva dunque il Brunelleschi acconcie le cose in modo, che « si vedeva in alto un cielo pieno di figure vive muoversi, e una infinità di lumi quasi in un baleno scoprirsi e ricoprirsi ». Dodici fanciulli « vestiti da Angeli, con ali dorate e capelli di matasse d' oro, si pigliavano, quand' era tempo, per mano l'un l'altro, e dimenando le braccia pareva che ballassino »; sopra il loro capo « erano tre giri, ovvero ghirlande di lumi, accomodati con certe piccole lucernine che.... da terra parevano stelle, e le mensole essendo coperte di bambagia, parevano nuvole. Altri otto putti di nove anni circa formavano un mazzo » (che così propriamente era chiamato), il quale, « mediante un arganetto che si allentava un poco », calava « dall' alto senza impedire la vista degli altri, e pur dall' alto, per nobili congegni, scendeva una mandorla luminosa, collocata entro detto mazzo »; nella quale era « a uso d'Angelo un giovinetto di quindici anni circa, cinto nel mezzo da un ferro, e nella mandorla da piè chiavardato in modo che non poteva cascare, e perchè potesse inginocchiarsi era il detto ferro di tre pezzi, onde inginocchiandosi entrava l' un nell' altro agevolmente ». E quando la mandorla veniva a posare in « un luogo alto a guisa di residenza, con quattro gradi », schiavavasi il ferro che reggeva l'Angelo; « ond' egli uscito per lo palco, e giunto ov' era la Vergine, la salutava e annunziava ». Poi ritornava su, riaccendendosi i lumi della mandorla, « mentre cantando gli Angeli del mazzo e quelli del cielo che giravano, faceva che quello pareva propriamente un Paradiso, e massimamente che, oltre che al detto coro d' Angeli ed al mazzo », eravi anche « un Dio Padre circondato d'An-

[1] Nei Misteri francesi: *secrets*, o anche *feyntes*: Du Méril, *Orig. lat.*, pag. 80.

geli, simili a quelli detti di sopra, e con ferri accomodati di maniera, che il cielo, il mazzo, il Dio Padre, la mandorla con infiniti lumi e dolcissime musiche, rappresentavano il Paradiso veramente. A che si aggiungeva, che per potere quel cielo aprire e serrare aveva fatto fare Filippo due gran porte di braccia cinque l'una per ogni verso »; le quali si aprivano e serravano tirando sottili canapi, e aprendole « facevano romore a guisa di tuono », [1] e stando chiuse « servivano come palco per acconciare gli Angeli, e accomodare l'altre cose che dentro faceva di bisogno ». [2]

Or chi pensi come non la sola chiesa di San Felice in Piazza servisse all'uso di Sacre Rappresentazioni, verrà facilmente nella sentenza che gl'*Ingegni* del Brunelleschi furono per la loro perfezione il modello, al quale si conformarono i posteriori maestri, che l'opera loro prestavano a rendere magnifiche le feste della città. Sappiamo, infatti, che una macchina consimile trovavasi al Carmine, ormai guasta ai tempi del Vasari, « perchè tirava giù i cavalli che reggono il tetto »; ed abbiamo visto addietro che cotali *Ingegni* furono rifatti nella chiesa di Santo Spirito, in occasione delle nozze del principe Francesco. Ma al Carmine il Paradiso serviva non già all'Annunziazione della Vergine, bensì all'Ascensione del Signore; e perchè la

[1] Cfr. DANTE, *Purgat.*, canto IX, in fine. Il tuono nei Misteri facevasi su in cielo per mezzo di *gros tonyaux d'orgues*: L. PARIS, *Op. cit.*, vol. II, pag. 628.

[2] VASARI, *Ediz. cit.*, vol. III, pag. 232-35. E nella *Descrizione dell'apparato per le nozze di Francesco de' Medici*, così scrive: *Notabile, anzi pure per essere in quei rozzi secoli ordinato, maraviglioso e stupendo e incomparabile fu il Paradiso, che in un momento aprendosi, pieno di tutte le gerarchie degli Angeli e de' Santi e delle Sante, e co' varj moti le diverse sue sfere accennando, si vide quasi in terra mandare il divino Gabriello, pieno d'infiniti splendori, in mezzo ad otto altri Angeletti, ad annunziare la Vergine gloriosa, che tutta umile e devota sembrava nella sua camera dimorarsi: calandosi tutti, e risalendo poi, con singular meraviglia di ciascuno, dalla più alta parte della cupola di quella chiesa, ove il prescritto Paradiso era figurato, sino al palco della camera della Vergine, che non però molto spazio sopra il terreno si alzava, con tanta sicurtà e con sì belli e sì facili e ingegnosi modi, che appena parse che umano ingegno potesse tant'oltre trapassare: Ediz. cit.*, vol. XIII, pag. 343.

chiesa « era più larga assai e più alta che quella di San Felice, oltre quella parte che riceveva il Cristo, si accomodava alcuna volta, secondo che pareva, un altro cielo sopra la tribuna maggiore, nel quale alcune ruote grandi fatte a guisa d'arcolai, che dal centro alla superficie movevano in bellissimo ordine dieci giri pei dieci cieli, erano tutti pieni di lumicini, rappresentanti le stelle, accomodati in lucernine di rame con una schiodatura, che sempre che la ruota girava, restavano in piombo.... [1] Di questo cielo, che era veramente cosa bellissima, uscivano due canapi grossi tirati dal ponte, ovvero tramezzo, che è in detta chiesa, sopra il quale si faceva la festa, ai quali erano infunate per ciascun capo della braca, come si dice, due piccole taglie di bronzo, che reggevano un ferro ritto nella base d'un piano, sopra il quale stavano due Angeli legati nella cintola, che ritti venivano contrappesati da un piombo che avevano sotto i piedi, e un altro che era nella base del piano di sotto, dove posavano, il quale anco gli faceva venire parimente uniti. Ed il tutto era coperto da molta e ben acconcia bambagia, che pareva nuvola, piena di Cherubini, Serafini ed altri Angeli così fatti, di diversi colori e molto bene accomodati. Questi, allentandosi un canapetto di sopra nel cielo, venivano giù per i due maggiori in sul detto tramezzo, dove si recitava la festa: e annunziato a Cristo il suo dover salire in cielo, e fatto altro uffizio, perchè il ferro, dov'erano legati in cintola, era fermo nel piano, dove posavano i piedi, e si giravano intorno intorno, quando erano usciti e quando ritornavano, potevano far riverenza, e voltarsi secondo che bisognava, onde nel tornar in su si voltavano verso il cielo, e dopo erano per simil modo ritirati in alto. Questi ingegni, dunque, e quest'invenzioni si dice che furono del Cecca, perchè, sebbene molto prima Filippo Brunelleschi n'aveva fatto de' così fatti, vi furono nondimeno con molto giudizio molte cose aggiunte dal Cecca ». Vedevasi dunque al Carmine « Cristo levato di so-

[1] Nella *Spiritata* del Lasca (*Ediz. cit.*, pag. 138): *Padrone, è uno splendore in camera vostra, e con tanti lumicini..., che ella pare il Paradiso di San Felice in Piazza.*

pra un monte, benissimo fatto di legname, da una nuvola piena d'Angeli, e portato in un cielo, lasciando gli Apostoli sul monte, tanto ben fatto, ch'era una meraviglia ».[1]

Ma anche in molte altre Rappresentazioni era necessario mostrar la gloria del Paradiso, chè poche ve n'ha, dove alla fine non veggasi aprire il cielo,[2] e l'anima del Santo ascendere alla gloria immortale;[3] come, per citare fra tanti un sol caso, nella *Santa Cecilia,* in che il *cielo s'apre e gli Angeli vengono per l'anima,*[4] *e portonla in cielo.* Altre volte scendeva fuoco dall'alto: fiamma di vita, come nello *Spirito Santo,* o di pena e distruzione, come nella *Santa Barbara,*[5] e altrove. Di fuochi lavorati[6] non v'era penuria, ma era necessario usarli con grande precauzione,

[1] Vasari, *Ediz. cit.*, vol. V, pag. 36.

[2] Il Lasca nella *Descrizione degl' intermedj della Cofanaria,* chiama questi *Ingegni,* coi quali mostravasi il Paradiso, *i tirari del cielo;* e loda assai quelli che in tal occasione furono immaginati da Bernardo Timante, detto delle Girandole, *pittor capriccioso.*

[3] Queste discese e rapimenti fatti per mezzo di canapi son ciò che il Mistero francese chiama col nome di *volerie* o *voullerye,* come in un passo del Rabelais: *Celuy qui jouait Saint Michel descendit par la voullerye.* Ne troviamo esempio nella *Passion: Icy se met Jésus sur les épaules de Sathan, et par ung soudain contrepoys sont guindez tous deux à mont, sur le hault du pinacle... Icy descent sècretement Jésus et Sathan, et se trouvent tous deux à bas assez loing l'un de l'autre:* Parfait, *Op. cit.*, vol. I, pag. 212. *Jésus sera levé hault en l'air par ung subtil contre-poys:* Id., vol. I, pag. 275; e nella *Résurrection: Icy se monte Jésus au ciel à tous aucuns engins:* Id., vol. I, pag. 480.

[4] *Eufrasia muore e vien fuori l'anima; e dua Angeli vengono per lei cantando: S. R.,* vol. II, pag. 321. Sulla fine del *Miracolo di Cassiodoro,* il Diavolo strazia un' anima. Le anime dovevano essere, come presso i pittori contemporanei, fantoccini (*ymagete:* vedi Jubinal, *Mystères inéd.*, vol. I, pag. 232) vestiti di bianco, se destinate alla gloria del Paradiso, di nero, se destinate all'Inferno. Nella *Résurrection* l'anima di Gesù *est vestue de blanc,* e quella del cattivo Ladrone *revetue d'une chemise noire:* Parfait, *Op. cit.*, vol. II, pag. 514-15. *Se mettre en guise d'ame* (Id., vol. II, pag. 138) vuol dire vestirsi di bianco da capo a piedi, con un velo che copriva tutta la persona.

[5] *S. R.*, vol. II, pag. 90.

[6] Ve n'ha frequente menzione nei Misteri francesi: *feu de souffre:* Parfait, *Op. cit.*, vol. I, pag. 516; o *feu artificiellement fait par eaue de vie:* Id., vol. I, pag. 518, 530.

perchè non dessero occasione ad incendj, come vedemmo esser accaduto in Santo Spirito nel 1471. Il Diavolo e i dannati sparivano tra il fuoco,[1] ma le nuvole invece servivano a circondare il personaggio innalzato alla gloria celeste: *Morta Santa Agata*, così termina la *Rappresentazione* di tal nome, *vengono giù due Angeli da cielo: l' uno colla palma, l' altro colla corona, cantando:*

In ciel ne vieni in questa nugoletta
Come sposa di Dio sacrata eletta.

Nel *Sant' Eustachio: Una nugola viene da cielo, e l' anima loro ne porti cantando;* e nella *Sant' Apollonia: Una nugola piglia l' anima e portala in cielo.*

In altre invece vedevasi la spaventosa bocca dell' Inferno, come nell' *Abele e Caino:*

E poi vedrete l' anima portare
Dal Diavolo in inferno.

Nel *Lazaro ricco e Lazaro povero* l' anima del primo è dal Diavolo gettata nel *fuoco* infernale; e sulla fine del *San Giovanni Decollato* viene uno scoppio, e l' adultero Re *sprofonda*, certamente per una bodola,[2] o *uscita di sotto 'l palco.*[3]

[1] Nel *Miracolo del Monaco*, quando il Diavolo, scoperto, fugge via, si avverte che *potrebbesi fare qualche iscoppietto o baleno di fuoco.*

[2] Le bodole per fare apparire e sparire i personaggi nell'antico Teatro francese hanno il nome di *trappes:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 434, 438, e di *apparicions:* ID., vol. II, pag. 331. Qualche volta la sparizione doveva farsi più ingegnosamente, e forse per mezzo di nuvole, come nella *Résurrection: Icy se part Jésus subtillement:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. I, pag. 453; *Icy s'esvanouit Jésus de leur compagnie:* ID., vol. I, pag. 466. Del resto, di nuvole abbiamo frequente menzione nei Misteri, per esempio nella *Conception: Icy faut une nuée où seront les Anges:* ID., vol. I, pag. 136, e negli *Actes des Apostres: Icy se doit faire ung tonnere en une nuée blanche qui doit couvrir les Apostres:* ID., vol. I, pag. 213. Le nuvole e le bodole sono insieme combinate nello stesso Mistero, quando *doit une nuée couvrir les Apostres, puis par dessoulz terre chascun s'en doit retourner en sa région:* ID., vol. I, pag. 316.

[3] LASCA, *Descrizione degl' intermedj della Cofanaria.*

L' industria dell'artefice spiegavasi, oltre che nel rappresentare le dimore eterne, negli edifizj destinati ai viventi, ne' templi pagani e cristiani, nelle reggie, palazzi, giardini: come nella *Santa Cristina*, ove si vede *un tempio pieno di colonne, in su ogni colonna un idolo o d' oro o d' argento*. Molte volte gli edifizj e gl' idoli erano destinati a cadere precipitosamente al cenno di un Santo, o per attestare l' ira celeste. Nel *San Rossore*, questi segna l' *idolo con la croce*, dicendo:

Ma tu, Signor Gesù, che mi hai redento
Col sangue tuo, i' prego che non tardi
A dimostrar della tua fe' tal segno,
Che 'l falso caggia, e rimanga 'l più degno;

e subito *rovina l' idolo, scoppiando*. Medesimamente nel *San Lorenzo*, pregando egli a Dio:

Sì che dal tuo poter, Signor beato,
Sia con furor quest' idol saettato,

viene una saetta dal cielo, e fallo rovinar tutto in pezzi. Il simile avviene anche nel *San Romolo*, al detto:

Voi spiriti di Dio dal ciel cacciati
Di costì vi partite,

e col *segno della croce fa scoppiare gl' idoli;* e nel *Sansone*, dopo il verso obbligato:

Muoja Sanson con tutti i Filistei,

el palazzo cade e fassi un monte d' uomini. Nella *Passione* del Dati, *apronsi li monumenti, e vengono li tremuoti, e tenebre appariscono;* le quali probabilmente si saranno fatte gettando neri veli sulle cose raffigurate nella scena.

Usavansi anche di quelle che ora direbbersi *mutazioni a vista;* cioè sostituzioni rapidissime di un prospetto o di un oggetto ad un altro: onde nell' *Ottaviano: Rovina subito*

il tempio, e la Natività del Nostro Signore apparisce: [1] e nel *San Romolo,* dopo ch' egli ha detto:

Preghiam, Signor, che per la crudeltà
Di quest' uom duro, mostri qualche segno,

subito dette *tali parole, la veste di Pergamo si muta in vesta reale,* [2] *e il bastone che lui ha in mano diventa come se fosse d' oro.*

[1] In questo caso è chiaro trattarsi di un cambiamento di scena o di sfondo: ma non perciò diremmo col Cionacci (*Op. cit.*, pag. 383) che la Rappresentazione conoscesse ed usasse la « variazione delle prospettive, principio delle mutazioni di scene ». Abbiamo già detto che i luoghi del Dramma erano tutti visibili fin dal principio sul palco, e l'azione si trasportava dall'uno all'altro: ma non crediamo alla variazione delle prospettive, che vennero dappoi, e per imitazione del Teatro profano. Esempj evidenti se ne trovano soltanto nell'*Esaltazione della Croce,* quando, cioè, ormai nel Teatro sacro erasi introdotta questa variazione delle prospettive, per imitazione della Commedia e del Dramma pastorale. (*S. R.*, vol. III, pag. 124.) Il Cionacci, del resto, nei suoi appunti magliabechiani aveva cercato di dividere in scene la *Rappresentazione di San Giovanni e Paulo,* e precisamente a questo modo: Ottave 1-9: *Prospettiva civile di Roma;* 10-14: *Appartamento di Costanza;* 15-20: *Campagna di Roma con sepolcro;* 21-32: *Palazzo di Laterano;* 33-39: *Appartamento di Costanza;* 40-58: *Sala regia;* 59-80: *Campagna con veduta di città;* 81-115: *Sala regia;* 116-139: *Prospettiva civile di Roma;* 140-142: *Cesarea e sepolcro di San Mercurio;* 143-146: *Prospettiva civile di Roma, e per ultimo Cesarea e sepolcro.* Ma poi nel libro a stampa tralasciò tutto questo brano, contentandosi di asserire che c'erano, come ai suoi tempi, le variazioni di prospettive. Ognun vede che, se si fossero effettivamente cangiate le scene o prospettive nella Rappresentazione, chi avrebbe avuto più da fare sarebbero stati i tiratori dei siparj. La Rappresentazione si concepisce nel suo assetto, come l'abbiamo descritta; con gli usi moderni dei mutamenti scenici riuscirebbe impossibile e ridicola. Pel Mistero francese altrettanto dicono i Parfait (*Op. cit.*, vol. I, pag. 64), e il Monice (*Op. cit.*, pag. 38, 71), sennonchè a quelli sembra trovare una eccezione laddove nel *Mystère du Vieil Testament* leggono: *Icy fault un desert* (vol. II, pag. 326), come se qui si cambiasse scena. Lasciando andare che il caso sarebbe unico, questa Didascalìa mi sembra più rivolta al lettore che agli spettatori. Infatti, come rappresentare con una scena un deserto?

[2] Nel *Mystère des Actes des Apostres,* è detto che Simon Mago debba avere *un visage fainct soubz son chapperon de docteur en la teste, et se puisse avaller sur le visage:* Parfait, *Op. cit.*, vol. II, pag. 438.

Frequenti sono in scena gli animali, e non per semplice mostra, ma moventisi ed operanti, il che richiedeva sottile industria nei congegni. Così nella *Santa Cristina* due serpenti *grandi*, che un incantatore le eccita contro, le si approssimano e *la leccano quasi adorandola*, e poi si voltano contro il mago, e lo mordono sì ch' ei casca gridando:

O Trivigante, miserere mei.

Anche nella *Santa Margherita* vi è un dragone, che da lei è impedito di mal fare, e si fugge:[1]

Per la virtù di questa santa Croce
Parti di qua, bestia cruda e feroce;

e nel *Costantino*, esce un *dracon d'una caverna e getta fuoco per bocca.*[2] Nel *San Giorgio*, il dragone è *su di un lago e per bocca gitta fuoco e zolfo, e ne porta fanciulli e pecore e gli divora:* poi *esce a poco a poco fuori, e San Giorgio pone la lancia in resta, subito sprona il cavallo, e ferisce il drago.*[3] Nel *Sant' Ignazio* troviamo due leoni che *gli corrono addosso e lo affogano;*[4] nel *Sant' Eustachio*, prima un cervo con un Crocifisso tra le corna, poi un leone e un lupo che rapiscono i figli di cotesto Giobbe cristiano; orsi e leoni uscendo da un bosco divorano il tiranno, nel *San Venanzio;* nel *San Tommaso*, due leoni corrono addosso a colui che percosse l'Apostolo, e *l'ammazzano, et uno cane nero piglia la mano, e portala in mezzo del convito reale;*[5] nel *Sansone, un leone lo assalta per la via, ma lui lo piglia e ammazzalo;*

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 135.
[2] *S. R.*, vol. II, pag. 232.
[3] Un serpente insanguinato troviamo anche nel *Mystère des Actes des Apostres: Icy doit avoir ung chesne planté et se doit lyer le serpent à l'entour du dict chesne en criant: et doit saillir grant quantité de sang, et puis meurt:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 435. Evidentemente il serpe doveva esser pieno di sangue, o di acqua colorita, che esciva al contatto di punte di ferro infisse nel tronco della quercia.
[4] *S. R.*, vol. II, pag. 29.
[5] *S. R.*, vol. I, pag. 435.

nel *San Rossore*, il protagonista è gettato *nel lago de' leoni, liopardi ed orsi, che tutti lo leccano;* nel *San Venanzio*, i leoni gli fanno riverenza e adoranlo, onde *il popolo veggendo questo miracolo, tutto confessò lo Iddio di Venanzio esser vero Dio;* ma più miracoloso è ciò che ai feroci animali è fatto fare dalla volontà divina nel *Sant' Onofrio*, ove ne vengono due che prima *fanno la fossa*, e poi *pigliano quel corpo uno da capo e l' altro da piedi, e sotterranlo in quella fossa.* [1] Così narrava la leggenda; e così il Festajolo doveva fare che apparisse innanzi agli occhi del pubblico, intento e maravigliato.

XXIX.

Intermezzi e Pompe sceniche.

Nè solo per ingegni e invenzioni e fuochi lavorati e animali e apparizioni, introdotti nella Sacra Rappresentazione conformemente al racconto leggendario, riusciva agli occhi dei riguardanti magnifico lo Spettacolo sacro; ma anche per intermezzi mimici, canti, balli, suoni, conviti, giostre, cacce, battaglie, e simili pompe, che s'interpolavano agli avvenimenti, ritratte in modo animato. Il che giovava a duplice fine: rendendo cioè più lieto e cospicuo lo Spettacolo, e insieme dando modo che frattanto passasse il tempo necessario a rappresentare un utile intervallo nell' esplicamento dell' azione. Così nella *Santa Cristina* è scritto che *alcune giovanette vànnone cantando una bella canzona, e poi Cristina giunta dinanzi al padre e la madre, dice*, ec., dando tempo all'eroina di fare il tragitto. [2] E nella *Santa Uliva: Mentre ch' e' vanno, i cacciatori cantano* Su alla caccia, *e come son giunti al bosco, Uliva la-*

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 406.

[2] Nel *Mystère du Vieil Testament*, intanto che Giuditta è condotta a Oloferne, *en lieu de pose on pourrait chanter en Bethulie quelque dit piteux en priant Dieu pour Judich:* PARFAIT, *Op. cit.*, vol. II, pag. 346.

mentandosi, dice, ec.[1] Altre volte questo piccolo intermezzo è di suoni, come nel *Nabuccodonosor: Posasi el Re a dormire; in questo tempo suonasi; poi si leva da dormire e monta in sedia;* o anche di balli, come nell'*Ester: Ballasi; in questo tornano i corrieri.*[2] L'intermezzo adoperato per *intrattenere la scena* non mai meglio è adoperato come nell'*Uliva,* dove, come accennammo, serve a riempiere il tempo necessario all'ordinamento di una giostra,[3] a far compiere un lungo viaggio ad un cavallaro,[4] a far giungere al suo termine una lunga confessione auricolare,[5] a far vestire suntuosamente l'eroina.[6]

Del resto, anche senza questo preciso ufficio di fare scorrere il tempo, ma pur adempiendolo felicemente, piene sono le Rappresentazioni di siffatte intercalazioni artistiche, le quali, mentre giovano all'esattezza storica, dànno gradito pascolo al vedere e all'udite. Balli e suoni troviamo nella *Sant'Agata,* colla solita formola:

Oltre su'sonator, date ne'suoni;

e nella *Santa Domitilla: Si fa alquanto festa di suoni e balli;* nel *Sansone: Suonasi e ballasi; non stare' male un canto figurato, come Tambur tambur;* e più oltre: *Fanno le nozze, e ballano e cantano;* nell'*Abramo ed Isac: Fanno un ballo, cantando una lauda;*[7] nell'*Ester: Dàlle l'anello, e ballasi e fassi festa;*[8] nella *Santa Uliva: Si suona, e fassi festa;*[9] e con balli finiscono il *Re Superbo,*[10] la *Stella,*[11] la *Rosana*[12] e il *Pellegrino.*[13] Delle danze talvolta è indicato il nome,

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 259.
[2] *S. R.*, vol. I, pag. 165.
[3] *S. R.*, vol. III, pag. 275.
[4] *S. R.*, vol. III, pag. 282.
[5] *S. R.*, vol. III, pag. 295.
[6] *S. R.*, vol. III, pag. 306.
[7] *S. R.*, vol. I, pag. 58.
[8] *S. R.*, vol. I, pag. 141.
[9] *S. R.*, vol. III, pag. 273.
[10] *S. R.*, vol. III, pag. 198.
[11] *S. R.*, vol. III, pag. 359.
[12] *S. R.*, vol. III, pag. 414.
[13] *S. R.*, vol. III, pag. 430.

come la *moresca* che nella *Santa Margherita* è fatta da uno *co' sonagli*,[1] e nella *Santa Uliva*,[2] ove troviamo quattro mattaccini che fanno altra danza simile, *con sonagliera a' piedi e spade ignude in mano*.[3] E già abbiam veduto che quasi nessuna Rappresentazione mancava di musica, come accompagnatura almeno della poesia, e specialmente di certi pezzi lirici. De' quali ve n'era di più sorta: Salmi latini, come nella *Resurrezione*,[4] nel *San Lorenzo*, nella *Santa Uliva*,[5] e ripetutamente nel *San Romolo*:[6] Laudi volgari, come nella *Disputa al Tempio*,[7] nel *San Tommaso*,[8] nella *Sant' Eufrasia*,[9] nel *Sant' Onofrio*,[10] nella *Sant' Orsola*,[11] nella *Rosana*,[12] e via dicendo. Talvolta al sacro tèma sono interpolate Canzoni profane; bacchiche, come nel *Costantino*;[13] malandrinesche, come nel *Sant'Onofrio*:[14] da sgherri, come nell'*Abramo ed Agar*;[15] da cacciatori, come nella *Santa Margherita*,[16] e nella *Santa Uliva*,[17] o da mendicanti e gaglioffi, come nel *San Tommaso*.[18] Le quali alcune volte

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 132.
[2] *S. R.*, vol. III, pag. 281.
[3] Pei balli di quel tempo e loro denominazione, vedi il già citato libro di Guglielmo Ebreo da Pesaro. Il Garzoni (*Piazza universale*, ec., pag. 452) ricorda, come in uso all'età sua, le moresche, il mattaccino, il passamezzo, il salterello, la gagliarda, la chiaranzana, la chianchiara, la paganina, la baldosa, l'imperiale, il ballo del cappello, la fiorentina, la bergamasca, la pavana, la siciliana, la romana, e la veneziana.
[4] *S. R.*, vol. I, pag. 334-35.
[5] *S. R.*, vol. III, pag. 266.
[6] Il *Sansone* contiene, come l'*Orfeo* del Poliziano, un'ode saffica, ma in lode del Signore.
[7] *S. R.*, vol. I, pag. 235.
[8] *S. R.*, vol. I, pag. 453, 457.
[9] *S. R.*, vol. II, pag. 316.
[10] *S. R.*, vol. II, pag. 404.
[11] *S. R.*, vol. II, pag. 425.
[12] *S. R.*, vol. III, pag. 410.
[13] *S. R.*, vol. II, pag. 200.
[14] *S. R.*, vol. II, pag. 389.
[15] *S. R.*, vol. I, pag. 19.
[16] *S. R.*, vol. II, pag. 129.
[17] *S. R.*, vol. III, pag. 262.
[18] *S. R.*, vol. I, pag. 415.

sono recate per disteso: di altre è soltanto indicato un primo verso, chè tutti allora conoscevano il rimanente;[1] e non di rado si accenna che debbesi cantare alcuna cosa sacra o profana, lasciando la scelta all'arbitrio dell'attore, bastando raccomandare che sieno *a proposito.*[2] Sovente sono cantate a più voci: qualche volta uno faceva per tutti, come nella *Passione* del Dati: *Si canti questa lauda da chi è sopra ciò destinato.*

Splendidi conviti sono assai spesso introdotti nella Rappresentazione, per occasione di nozze, feste ed altri tripudj. Necessario, ben si capisce, era l'episodio della Cena nel Dramma della *Passione:* ma esso trovava suo luogo anche in altri Drammi. Onde nella *Santa Cristina: E fassi gran festa essendo a tavola;* nel *San Rossore: Fassi el convito, e ballasi e cantasi e suonasi;* nella *Santa Cecilia: Pongonsi a tavola, e mentre che mangiano, si balla e si canta;* e nella *Santa Barbara: Mangiano, mentre si canta e suona.*[3] Qualche volta il convito serviva opportunamente a fare che intanto s'immaginassero compiute altre azioni; ma curioso è quanto leggesi a proposito di conviti nella *Santa Uliva,*[4] e raccomandabile come utile *captatio amoris* ai Drammaturghi moderni: *E datogli l'anello, sarebbe bene ballare tre o quattro danze, mentre che s'ordina il pasto: e se volessi che 'l fastidio della lunghezza della festa agli ascoltanti passassi, e che gne ne giovassi più che d'altro intermedio, aresti a fare che sentissino di quelle nozze, con dargli una universal colazione; ma se v'increscessi lo spendere, fatela solamente a' recitanti.*[5]

[1] Ad esempio, nell'*Abramo ed Agar* è detto: *Ismael torna da caccia cantando quella canzone:* « O cacciator, che tanto càcciato hai » (*S. R.*, vol. I, pag. 20), che era popolare nel secolo XV, e trovasi a pag. 20 delle *Canzoni a ballo,* ediz. del 1568.

[2] *S. R.*, vol. I, pag. 19.

[3] *S. R.*, vol. II, pag. 75.

[4] *S. R.*, vol. III, pag. 310.

[5] Secondo quel che dice Ateneo (lib. XI), anticamente in Grecia la città faceva distribuire agli spettatori da mangiare e da rinfrescarsi. Vedi qui addietro (pag. 382, in nota) quel che è detto della *Passione* del 1400 a Reims.

Altre pompe troviamo in altre Rappresentazioni: ad esempio, una giostra nella *Santa Uliva*, ove è raccomandato che i giostranti siano con *bellissime arme*, e soprattutto *bene in ordine*. Poi i giudici *saliscon nel luogo per loro deputato; e' cavalieri giostranti con trombe e allegrezza fanno la mostra, e fatta riverenzia al Re, poi tutti insieme s' appresentano a' giudici. Indi si ritiran da banda, e un di loro piglia il campo arditamente, al quale un altro vien incontro e cade per terra, e simile il secondo e il terzo, ma il quarto resta vincitor del campo, e venutoli un altro incontro resistono, e l'uno e l'altro rimane in piedi, e ritornati a riscontrarsi, fanno il medesimo. Ora in questo, di quest'altri cominciano a mescolarsi; e così per alquanto dura la pugna, cadendo or questo e ora quello, e finalmente per commessione del Re suonasi le trombe, e i giostranti si ritiran da' giudici, i quali dànno il giudizio secondo che a lor pare.* [1] La stessa Rappresentazione racchiude anche una caccia, minutamente descritta nella Didascalia: *Quello che va co' bracchi, leva la lepre, e quando l' ha levata, i cacciatori l' un coll' altro ammettono i cani, e così quand' hanno presa la preda, suonano il corno*, ec. [2]

Altrove sono trionfi all' usanza antica; come nel *Costantino*, quando egli ordina che

Parata sia la trïonfal carruca,

e monta sul carro e va con suoni; [3] e nell' *Eustachio*, ove è questa descrizione della pompa: *Sia parato un carro trionfale, in sul quale monti Eustachio, e sia tirato da due cavalli, e innanzi vadino e' suoni e poi e' tesori acquistati e poi i prigioni tutti legati: appresso di lui séguita giù di sotto tutti i signori e' cavalieri: seguitino il carro appresso a lui e allato a lui la moglie e' figliuoli: il resto dell' esercito séguiti il carro: lo Imperadore, quando gli vede venire, scende di sedia e viengli incontro.* Lo stesso intento di riprodurre i costumi dell'antichità si scorge, quando occorrono feste re-

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 278.
[2] *S. R.*, vol. III, pag. 261.
[3] *S. R.*, vol. II, pag. 206.

ligiose del Paganesimo: nel *Nabuccodonosor*, ove è detto che *i sacerdoti vanno all'altare, e tengono un agnello, e fanno sagrificio e dànno l'incenso;* nei *Sette Dormienti*, in che *e' sacerdoti cantano e di poi ammazzano un agnello agl' idoli;*[1] e nel *San Lorenzo*, ove i sacerdoti *parati all'usanza degl' infedeli, fanno sagrificio al tempio di Giove in presenza dell' Imperatore e di tutta la Baronìa.*

Ma ciò che più spesso occorre, sono gli apprestamenti e i suoni bellici e le battaglie. Nel *Miracolo di Nostra Donna, si fa strepito di trombe;* nel *Sansone, suonasi tamburi;* nel *Saul, vanno via con assai rumor di trombe e altri strumenti.* Gli Autori delle Rappresentazioni non eran men vaghi di mettere in scena azzuffamenti guerreschi, di quello che sia lo Shakspeare ne' suoi Drammi storici; e si compiacciono talvolta di descrivere con minuti particolari come dovevano eseguirsi. *Eschino i Romani* — dice la *Rappresentazione di Sant' Eustachio* — *bene armati fuori, e faccino contro a' nemici grande impeto in modo che e' nemici spaventati si tornino indietro e fugghinsi nel loro castello, e i Romani gli seguino, e piglino il castello e ogni lor cosa.* E nella *Judit: La gente del campo di Oloferne ne vanno verso la città di Arsafat con buon ordine, e Nabuccodonosor va dietro a loro in una sedia regia, e dall'altra parte Arsafat, che s'era messo in pronto, esce dalla terra colla sua gente, e insieme si appiccano, e Arsafat rimane perdente, ed è menato legato dinanzi a Nabuch;* e più oltre: *Gli Assiri fanno grand' impeto contro a quelli della città con archi e saette e scoppietti, e dall'altra gli Ebrei si difendono virilmente, e finita la battaglia, ognuno ritorni al suo padiglione;* e nel *San Rossore: Dàssi nelle trombe e fassi la zuffa, e la parte del Duca resta vincitore.*

Di tutti questi adornamenti è ricchissima la *Santa Uliva*, che ben fu detto darci esempio della Rappresentazione in tutta la sua magnificenza.[2] Osservabili sono in essa particolarmente gl' intermezzi allegorici, che fra maggiori e minori giungono al numero di tredici: adombrando il

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 356.
[2] Giudici, *Op. cit.*, pag. 201.

primo la vanità delle cose umane, dopo che Uliva, figlia di Re, scende all'umile condizione di femmina fuggitiva e raminga; il secondo rappresenta le tre essenziali virtù della Fede, Speranza e Prudenza; laddove il terzo, innanzi che abbia luogo lo sposalizio di Uliva col Re di Castiglia, sembra significare gl'infortunj d'amore; e il quarto, dopo le nozze, l'aprirsi dell'anima giovanile alle dolcezze della vita conjugale. Il quinto, prima che il Re parta per opporsi alla straniera invasione, mette in scena la Pace, la Speranza e la Guerra; nel sesto e nel settimo forse l'Autore volle esprimere, non che il Giorno e la Notte, gl'inganni e i tradimenti che si commettono quando altri dorme, per allusione all'alloppiamento del messaggero e allo scambio delle lettere; nell'ottavo compariscono alcuni personaggi del Vecchio Testamento, e poi Cristo e Pietro, senz'altra apparente relazione col Dramma, salvo quella di compiere solennemente la prima Giornata, e imporle quasi un sacro suggello. Il nono e il decimo intermezzo si collegano colla confessione del Re, quasi a ritrarre il diverso stato dell'anima prima e dopo l'atto solenne di contrizione; l'undecimo si direbbe rammentare col mito pagano delle Sirene i pericoli dei viaggi di mare, mentre il Re di Castiglia naviga per Roma; il duodecimo, quando la scena è nella reggia imperiale, mette innanzi le Virtù che debbono accompagnare chi sostiene il peso dell'Impero; e l'ultimo è il Giudizio finale, che collo spettacolo della gloria concessa ai giusti compie nel mondo eterno la vita di Uliva, presagendo il premio che attendono in cielo le sue singolari virtù di figlia, di sposa, di madre.

Ma con questa Rappresentazione già siamo ai tempi, in che anche la drammatica sacra andava trasformandosi. Il gusto era corrotto, e il Lasca si lagnava che gl'intermezzi *offuscavano e facevano parer povera e brutta la Commedia.* [1] Anche il Trissino aveva scritto: *Nelle Commedie che oggidì si rappresentano, s'inducono suoni e balli e altre cose, le quali dimandano intermedj: e talora v'inducono*

[1] Prologo della *Strega.*

tanti buffoni e giocolari, che fanno un' altra Commedia; cosa inconvenientissima e che non lascia gustare la dottrina della Commedia.[1] Gl' intermedj, che erano *cosa moderna*, come dice il Cecchi,[2] occuparono, invasero il luogo dato alla recitazione drammatica, vuoi sacra, vuoi profana.[3] Sciogliendosi a poco a poco dall' obbligo di avere una relazione simbolica coll' azione rappresentata, si ampliarono senza freno, e coll' ajuto della musica e degl' ingegni attrassero tutta l' attenzione dello spettatore: l' *apparatus spectatio*, come ai tempi di Cicerone, divenne il maggior incentivo del genere scenico. Si cercò soprattutto lo sfarzoso, il magnifico, il maraviglioso; sicchè si poteva ormai dire come a' suoi dì il satirico Latino:

Jam migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos et gaudia vana.

[1] *Poetica*, divis. VI.

[2] Prologo dell' *Acab*, *Ediz. cit.*, vol. I, pag. 504.

[3] L' Autore del *Cocchio*, che il Follini vuole sia il Benivieni, si lamenta che alla Commedia si *facciano eccessivi intermedj e stupendi, sproporzionati all' azione principale, trattandola in questa parte come Tragedia*, e che *altro non chieggano gli spettatori che l' intermedio, e la povera Commedia, che è l' azione principale e la base di tutto il rappresentato, è con tedio lasciata passare.* Aggiunge che gli antichi non li usavano se non *per dar pausa alli strioni e spazio a rivestirsi, condurre qualche cosa dentro, e come volgarmente si dice, per far otta: et se pure ne diedero una canzonetta, si cantò drento.*

FINE DEL VOLUME PRIMO.

INDICE DEL VOLUME PRIMO.

I. Introduzione ..... Pag. 3
II. I Padri della Chiesa e il Teatro latino 9
III. Origini sacre e liturgiche del nuovo Dramma 19
IV. Il Dramma liturgico 28
V. La Chiesa e il nuovo Dramma 46
VI. Svolgimento del Dramma liturgico 56
VII. Origini del Dramma sacro in Francia 66
VIII. Origini del Dramma sacro in altre parti di Europa.... 77
IX. Origini del Dramma sacro in Italia 84
X. I Flagellanti e la Lauda drammatica umbra 98
XI. Fonti della Lauda drammatica 111
XII. La Lauda drammatica e la Liturgia 121
XIII. La Lauda drammatica diventa Devozione, e si diffonde fuori dell' Umbria 147
XIV. Le Devozioni del Giovedì e del Venerdì Santo 165
XV. Se la Sacra Rappresentazione nascesse nel secolo XIV. 183
XVI. Nascimento della Sacra Rappresentazione in Firenze nel secolo XV, e sua relazione colle feste di San Giovanni 193
XVII. La Sacra Rappresentazione in Firenze nel secolo XV . 221
XVIII. La Sacra Rappresentazione fuori di Firenze nel secolo XV 245
XIX. La Sacra Rappresentazione nel secolo XVI 268
XX. Dei varj nomi delle Sacre Rappresentazioni 296
XXI. L'Annunziazione e la Licenza 307
XXII. Metro e Canto delle Rappresentazioni 319
XXIII. Attori, Compagnie, Spettatori, Luoghi, Giorni, Ore, Durata e Modo di recitare le Sacre Rappresentazioni 329

XXIV. Lingua della Sacra Rappresentazione ..... Pag. 352
XXV. Fonti leggendarie della Sacra Rappresentazione, e carattere di questa 361
XXVI. Della unità d' Azione nella Rappresentazione Sacra, e di quelle di Tempo e di Luogo 377
XXVII. Assetto scenico della Sacra Rappresentazione..... 393
XXVIII. Gl' Ingegni teatrali 420
XXIX. Intermezzi e Pompe sceniche..... 429